# الخطاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب



منشورات مخبر تحليل الخطاب
جامعة تيزي وزو

العدد الأول: ماي 2006

إهداء إلى إخواني في منطقة القبائل
أحبكم في الله - عمارة عبد الرحمن
(مستغانم)

# الخطاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب


منشورات مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري - تيزي وزو -



للاتصال: مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري - تيزي وزو -

Tél fax: 026 21 32 91

Email: LABO_LAD@MAKTOOB.COM



الأمل

دار الأمل

للطباعة والنشر والتوزيع

رقم S3197 عمارة EPLF حي 600 مسكن

المدينة الجديدة- تيزي وزو

الهاتف: 55 - 96 - 21 - 026

الفاكس: 21 - 07 - 21 - 026

العدد الأول: ماي 2006

إخراج تقني: دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع

الإيداع القانوني: 1664 - 2006
ISSN : 11-12 7082

لوحتي الغلاف للفنان: عبد الله عناني



بسم الله الرحمن الرحيم

## كلمة المخبر

منذ ان تأسس مخبر تحليل الخطاب سنة 2003 ونحن نسعى إلى إيجاد صيغ مثمرة لتفعيل جهود أعضائه، من أجل خلق حوار فعال في الساحة الثقافية الجزائرية. لقد كان انشغال المخبر مركزا على فتح شعب في تحليل الخطاب واللسانيات العربية من أجل تكوين كفاءات علمية قادرة على التحصيل الجيد للمعارف الحديثة ومتمكنة من التوصيل المثمر وساعية إلى التأصيل الفعال.

ولما شعرنا أن هذا العبء الثقيل يتوجب علينا النهوض به كاملا، فكرنا في إحداث منعطف جديد في المخبر عادة ما يكون بداية ما تنشغل به مختلف المخابر العلمية في الجامعة الجزائرية، والمتمثل في إنشاء مجلة تكون لسان حال المخبر، وتتجاوز به حدود جامعة مولود معمري إلى الخارج، وتكون واجهة تعكس جزءا من نشاط أعضاء المخبر الذين نشر لهم المخبر أعمالا في مختلف التخصصات في اللغة والأدب، خاصة أن صلات تحليل الخطاب بهما (اللغة والأدب) تزداد كل يوم رسوخا واتساعا، كما تزداد صلته بمختلف المعارف تميزا كالفلسفة والسيميائيات واللسانيات والتداوليات وغيرها، الأمر الذي يرفع التعارض بين التنوع في مجالات تحليل الخطاب من جهة وخصوصية اللغة والأدب من جهة ثانية. ولعل ذلك ما تعكسه طبيعة الفرق التي تكوّن المخبر حيث تشتغل الأولى في المتخيل السردي، وتنظر الثانية في الحداثة وفي آخر ما توصلت إليه المناهج الحديثة في مجال تحليل الخطاب الأدبي، وتحملت الفرقة

الثالثة على عاتقها إشكالية المصطلح والمصطلحية في العلوم الإنسانية أما الرابعة فتهتم بالدراسات الانتروبولوجية للأدب الشعبي الجزائري. ومن هذا المنطلق وجدنا أن المسؤولية المنوطة بنا تقتضي ان نوصل المضمون بالوسيلة فتكون المجلة همزة الوصل بينهما.

لا تؤثر المجلة توجها عن آخر، وإنما إيمانا منها بالاختلاف والتحاور الفعال، لم تأخذ بتوجه مخصوص، لزيادة التواصل والتكامل والتعدد والتراكم المعرفيين، وهما من اهم مبادئ فلسفة المعرفة التي ترنو إلى المقاصد قبل معرفة الوسائل. وحسبنا أن تكون مقاصدنا، التوسل بأسباب العلم الصالح والمعرفة النافعة من خلال إثارة السؤال، وتجاوز الفكر الواحد، من أجل أن يكون لكل واحد منا الحق في الدخول في علاقات حوارية مع الغير.

ليس غرضنا في هذه الكلمة تبرير الاختلاف الواقع في مضامين هذا العدد، وقد لا يكون فيه ما يوحي بالاختلاف اصلا، ولكن من أجل ان نكون في مستوى انشغالات تحليل الخطاب الذي اصبح يشمل مجالات متعددة يتجاوز من خلالها المناهج ليقف في نقطة تماس مع الفلسفة، وليست الكتابة في إطاره سوى بعض أفق انتظار الإنسان في هذا الوجود.

وفي الأخير لا يسعني سوى أن اتقدم بالشكر والعرفان لكل من تعاون معنا من الداخل والخارج فجازاهم الله عنا بكل خير.

والله ولي التوفيق

✍ مديرة المخبر:
الدكتورة آمنة بلعلى

## السعيد بوطاجين

منذ سنين ونحن نأمل في إصدار مجلة أكاديمية تثمين جهود الباحثين وخلق تقاليد لكسر متلوسات الشفاهية التي أصبحت همزا ولمزا. ولا يمكن الاعتقاد أبدا أنه بمقدور أية جامعة الذهاب بعيدا ما لم تحيّن القول ليغدو فعلا قابلا للجدل لأنه مدوّن.

وها هو العدد الأول من مجلة المخبر يغتث في أوّل تجربة له اجتهادات الأساتذة والباحثين، بانتظار توجهات أخرى أكثر احترافية.

سيلاحظ القارئ تعددا في المناهج والرؤى وتباينا في المصطلحات والمفاهيم عامة. بيد أنّ هذا الثراء سيفتح أفق المساءلة المستمرة من أجل معرفة حقائق المناهج ومرجعياتها ومدى قدرتها على التعامل مع الخطاب، مهما كانت طبيعته، ومهما كان سياق إنتاجه ودلالاته المحتملة ومحتملات معانيه.

إن تمثل طرائق التحليل لا يعني التأسيس على الأحادية المنهجية أو الرؤيوية، وهذه التوجهات الطرفية القائمة على المفاضلة، ليست أحسن السبل لتنوير المدارك. ثمة دائما عدولات من شأنها إضافة قيم بالخروج عن المعيار المتواتر، خاصة عندما تقوم على عبارات جدلية أو رؤيوية منسجمة وواعية.

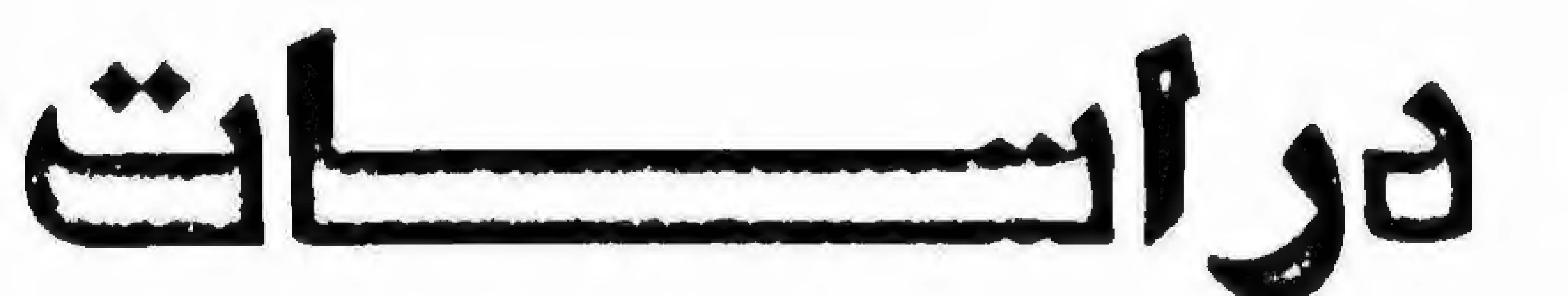
في هذا العدد شيء من التناص، فلسفة التأويل، علم الدلالة، سيمياء التواصل، علم الاجتماع الأدبي، علم السرد، اللسانيات، علم اللغة، الذاتية، النحو، التداولية والفلسفة. إننا نحسب هذا التوجه، المبني على اختلافات بيّنة، هو تكامل ضروري من شأنه تفادي المواقف الصنمية الناتجة عن محدودية البصيرة.

لا يوجد في الحياة طريق واحد يقود إلى المعنى. الحقيقة الواحدة حقائق والمقصد مقاصد، وليس الواقع سوى عين الرائي المعرضة للخطأ والاستبدالات التي يمليها التموقع وتباين السياقات وأسس التلقي ومستوياته.

ننبه القارئ إلى أن هذا العدد جاء بعد لأي وفي ظروف استثنائية، ونحن على يقين من أن الموضوعات القادمة ستكون أكثر تخصصا وانضباطا، ما يعني أن هناك نقائص سنتفاداها

لاحقا إن شاء الخالق وشئنا. كما أننا سنسعى مستقبلا إلى اصدار أعداد تتناول حقولا دقيقة يشترك فيها أكاديميون، وهذا لن يتحقق إلا بملاحظاتكم وإسهاماتكم التي ستضيئ ما تيسر من عتمتنا.

السعيد بوطاجين


دراسات

# عولمة التناص ونص الهوية

د.آمنة بلعلى
جامعة تيزي وزو

تطرح مقولة التناص *Intertextualité* عددا من القضايا القديمة، وتثير عددا من التساؤلات، لعل أهمها: كيف يمكن من وجهة نظر إسلامية أن نقيّم التناص نفسه؟ وهل يعد التعالق بين النصوص– من وجهة النظر السائدة عندنا بتأثير من الغرب– إهدارا للهوية النصية؟ وهل يعتبر التناص – من وجهة النظر هذه أيضا– عائقا بنيويا يقف دون تحقيق خصوصية التشكيل اللغوي للأديب؟ ثم ما علاقته بخصوصية الأجناس الأدبية عند الشعوب، وكيف استغل من قبل البعض لتجسيد مطالب الحداثة وما بعد الحداثة، وكلّ منهما أسهم وبأشكال مختلفة أحيانا، ومتشابهة أخرى في إلغاء الهوية، تبعا للدعوة إلى إلغاء الأنماط الأساسية للفكر والإبداع وعلمنة الأخلاق، وما هو السبيل إلى حفظ هوية التناص ونصوص الهوية؟

مما لا شك فيه أن التناص يشكّل تحديا بالنسبة إلى الأديب؛ لأن الكتابة القائمة عليه تتطلب كاتبا يمتلك، إلى جانب موهبته الإبداعية، ثقافة موسوعية وقدرة على توظيف هذه الثقافة. لقد انتهى عصر الشاعر الغنائي الذي تكفيه مشاعره، وطاقته اللغوية لإنشاء قصيدة. لم تعد الذاتية كافية لأن تعطي مصداقية للشعر ولا للشاعر، ذلك أن التراكمات المعرفية تفرض حضورها على الكاتب، وتقتحم باب عالمه.

لقد أصبح الكاتب المعاصر نموذجا للإنسان المثقف، المنفتح على الماضي وعلى الآخر، يعيش في عالم مركّب ثقافيا وحضاريا، ومن ثم فقد تمكن من إقامة حوار في ذاته بين الثقافات وبين النصوص والخطابات، ومن الطبيعي أن ينعكس هذا الحوار في كتابته على شكل نصّ مركب من ثقافات متعدّدة، ويأتي هذا النص المركب معبّرا عن الذات والآخر، على الحاضر والماضي معا، وعلى البيّن والغامض أيضا، إنه يجمع المتناقضات، ويفرق المتجانسات، كما يعيد تشكيل الصورة المألوفة للإبداع والتلقي معا.

إن القارئ المعاصر لم يعد يستقل بارتياح ذلك الإنشاء الرومانسي الذي يدور حول عالم الوجدان، لقد أصبح يتوق إلى نص مركّب يلبّي شخصيته المعاصرة التي هي تجمّع لعوالم عدة.

لقد ألف الكاتب المعاصر نفسه، فأراد أن يخرج منها قليلا، أصبح يتأفّف من صورته المكرورة التي تقابله كل صباح، لم يعد يرى في كلماته القديمة ما يعبّر عن وعيه الجديد وتجربته الجديدة وحساسيته الجديدة، كان لا بد أن يغيّر طريقته في الكتابة؛ لأن ما تختزنه ذاته لا تقوى الأنظمة الكتابية الأحادية أن تجسّده، فكان لا بد أن يفتح نصّه على نصوص أخرى ليضيف إلى تجربته تجارب أخرى. ويأتي التناص ليحقّق هذه الرغبة للكاتب المعاصر، فهو إذن، ليس مجرّد خيار نصّي أو لغوي أو تقنية تضاف إلى مجموع التقنيات الأدبية، إنما هو أيضا ضرورة نفسية وثقافية وتاريخية وحضارية، تعبّر عن لحظة التفاعل الحضاري التي يعيشها الكاتب المعاصر ومن ثمّ، فالنص المعاصر مضطرّ إلى تبنّي هذه الفلسفة الجديدة للكتابة ليضمن لنفسه الفعالية والحضور التاريخيين.

وعلى مستوى آخر لم يعد المتلقي المعاصر متلقيا أحادي البعد، لم تعد كفاءته القرائية تستسيغ النصوص ذات البعد الواحد، بل تفتحت أمامه آفاق وأعماق، واختزنت تجربته ما اختزنت من آلاف النصوص، فأصبح يهفو إلى نص يقول له كل شيء في عبارة واحدة، كما كان الكاتب يطمح إلى أن يختصر العالم في كلمة أو جملة. والنص القادر على فعل ذلك هو النص المكتنز، المتلئ بالمعرفة. والقارئ المعاصر قارئ خصب الذاكرة، حين تمرّ أمام ذاكرته النصوص الأحادية البعد، تنزلق بخفّة فلا تترك أثرا، إنه في حاجة إلى نصوص متعدّدة الأبعاد حين يقرؤها تجمع شتاته، وتلم شظاياه، وتختصر تعدّده، أو تزيده بهذه القدرة العجيبة تشظيا لكونها هي الأخرى تقوم على التشظي.

مثل هذا الكلام يتردّد باسم الحداثة والتجديد، كما يرتضيه دعاة التأصيل الذين يفضّلون أن لا يبقى المبدع العربي والناقد العربي بعيدين عما يقتضيه الراهن بدعواته ورهاناته ولذلك ما أن ترجم مصطلح التناص في نهاية الثمانينات، حتى بدأ الباحثون يتلذذون باكتشافهم له وكالعادة تبيّن لفريق منهم أن الأمر لا يعدو أن يكون إحدى المقولات التي أثارها العرب القدامى، سواء في إبداعهم أو في محاولات فهمهم وتفسيرهم هذا الإبداع. وانبهر فريق

آخر بطروحات من أسّس له كالشكلاني الروسي ميخائيل باختين *Mikhail Bakhtine* في حديثه عن مظاهر شتى من التفاعلات الأسلوبية أطلق عليها اسم الحوارية، أو من اخترع المصطلح ذاته وهي جوليا كريستيفا *Julia kristèva* أو من حاول أن يصوغ له نظرية معمّقة ترصد فيها البنيوي الفرنسي جيرار جنيت *Gérard Genette* مسيرة تشكّل الإبداع الغربي بكل أنواعه الشعرية والنثرية منذ اليونان حتى عصرنا هذا، وأمدّ النقاد بجملة من المصطلحات التي تفسر الظاهرة، وتبيّن مستويات التفاعلات النصية وآلياتها ووظائفها. وشغل هذا المصطلح كثيرا من الدارسين العرب فاستعملوه استعمالات متباينة، تتنوّع بين التوظيف السطحي أو الأولي، حين استعاضوا به عن مفاهيم كالاقتباس والتضمين والسرقات ونثر الشعر ونظم النثر والمعارضة وغيرها، وبين التوظيف المتطور الذي يبحث في حفريات النص وسلالته. غير أننا لم نجد عندهم، على مستوى الممارسة ما يعكس إسهام التناص في فهم جديد للإبداع، ويضع في الاعتبار جينالوجيا الأدب التي تقتضي أن يتشكّل المشهد الإبداعي لأي أمة- كما المشهد الغربي - ويتحوّل، ليعكس تحوّل الواقع وأشكال الوعي والرؤى في إطار مرجعيته الحضارية، ومن ثمّ تغير أشكال التعبير، دون أن يغيب ذلك الخيط الذي يجعل كل مشهد حلقة في سلسلة أدبية، ليمنح كل مشهد حساسية جديدة، تصبح فيها الكتابة اختراقا لا تقليدا، واستشكالا لا مطابقة، فاتفقنا المفهوم واعتبرناه ظاهرة لا يخلو منها إبداع وظهرت ترجمات عدة للكلمة الغربية *intertexte* كالنص الغائب والتداخل النصي والتعالق النصي والتفاعل النصي والتناصية، وسيطر مصطلح التناص لما يحمله من طرافة واختصار.

إن المعاين للمشهد الإبداعي والنقدي العربي، يتبيّن له أن هذه الحساسية الجديدة اقترنت بعمليات التجريب والحداثة وتقليد الغرب، أكثر مما اقترنت بالصوغ في إطار تراثنا وثقافتنا، فلم تصنع ما من شأنه أن يدخل الإبداع والنقد عامة ضمن شرطية حتمية، وهي أن يكون السابق شرطا لولادة الجديد وتلك هي قوانين جينالوجيا الأشكال الأدبية والإبداع عامة. ولقد أدى ضياع هذه الشرطية في النقد والإبداع إلى بعض الظواهر التي من آثارها: اضمحلال هوية النص ذاتها، حيث أدى تبني المفهوم في النقد والإبداع إلى نوع من الاستلاب، وأصبح المبدع الحقيقي، هو من يجعل نصه فسيفساء من النصوص المختلفة من الشعر والنثر والأسطورة والديانات والفلسفة، ومن ثم شكّل التناص عبئا على المتلقي، حين يواجهه بمدد

من النصوص التي قد يعيق عملية الفهم لديه، ويربكه. ورافق كل ذلك دعوات لضرورة وجود قارئ معاصر ليس منعزلا ولا وحيدا، يستعين على كل ذلك الحشد من النصوص بأجهزة وآليات جديدة للقراءة والفهم والتأويل، فكل شيء يتوازى في الثقافة المعاصرة: نص مركّب من طبقات نصية، وقارئ يهفو إلى المطلق، وجهاز من الأدوات المساعدة على الفهم والتأويل، عناصر كلها تشكّل حالة معرفية جديدة، وجه الغرابة فيها أنها لا تستند إلى معايير ولا إلى أهداف، في حين تستوجب كل حالة معرفية جديدة إلى ما سماه هابرماس *Habermas* شرط الأخلاق التواصلية، "حيث التبادل المتكافئ ومواجهة الحجة بالحجة، والقدرة على تبرير أي ادعاء للصلاحية لأجل خلق سياق تواصلي يتيح فرصة التفاهم"[4]

إن الكتابة المعاصرة كتابة لا تؤمن بالحدود. إنها كتابة عبر حدودية، عبر نوعية، عبر شكلية، عبر جنسية، عبر ثقافية عالمية، مهمتها السطو على ممتلكات الآخرين، ومن هنا لا يستطيع القارئ أن يتبيّن هويتها الأصلية، يختلط الرسمي بالشعبي والهامشي، والشعري بالسردي، والأدبي بالفلسفي والتاريخي والديني بالأسطوري والوثني، وأصبح النص المعاصر نصا محيّرا وهادما لضوابط وأشكال اشتغال اللغة في غالب الأحيان باسم الحداثة والتجديد.

قد يبدو الأمر عاديا بالنسبة للنص الغربي الذي يبدو أنه استعاد هويته الأولى، حين كان في ثوب الأسطورة، التي كانت نصا مطلقا، و كانت أدبا وفلسفة وتاريخا ودينا.... لكن الأمر بالنسبة للنص العربي غير ذلك؛ إنه يحاول أن يبني لنفسه هوية جديدة مغايرة، وبذلك أصبح سوء فهم مقولة التناص معول هدم لا بناء.

والحق أن رياح التغيير بدأت قبل ظهور المصطلح لأن الدعوة إلى المفهوم بدأت منذ نشأة الشعر الحر ومع مطالب الحداثة والتجديد، حيث اعتبر أن التجديد لا يتأتى إلا بالكتابة على منوال الغرب وتوظيف رموزهم الدينية والأسطورية. وكانت الرغبة عميقة لدى الشاعر المعاصر في مد حبال الكتابة لتحيط بالنصوص القريبة والبعيدة، واعتبرها البعض تعبيرا عن حالة من الظمأ المعرفي لديه، ورغبة في الإحاطة بكل شيء، عن قناعة بمحدودية النص العاري المستقل بنفسه.هكذا بدا للشعراء الرواد على الأقل ممن تشرّبوا من الثقافة الغربية التي كان رجوع الشعراء فيها إلى ما سموه بالتقاليد ، كدعوة إليوت *Eliot* ، رد فعل على مغالاة الرومنسية في

تقدير الذاتية في الإبداع، والعبقرية الفردية ورفض التقاليد الأدبية فكانت عودة مبررة إبداعيا ومعرفيا.

إن الثقافة نظام متجانس، يمتلك صفات متجانسة، أبسطها: القدرة على التعايش بين الأفراد والجماعات، وأعقدها: إمكانية تنظيمها من خلال لغة مشتركة، على الرغم من تنوّعها، وما يبدو ظاهريا أنه اختلاف، وإن أي اختراق لهذا التجانس سوف يؤدي حتما إلى عملية تدمير للتواصل، والنصوص الأدبية المفتوحة على الثقافة التي تنتمي إلى الآخر، أي الثقافة المناقضة، ستعمل بالتأكيد على إحداث إرباك داخل هذا النظام المتجانس، ما دامت تحدث خرقا في أفعال التواصل، "التي لا تحقّق غاياتها إلا استنادا إلى تقاليد ثقافية، لأن العالم يبنى بواسطة أفراد ينطلقون من تقاليد ثقافية مشتركة"[2] مما يؤدي إلى تشويه الهوية.

ذلك ما حدث مع دعاة الحداثة، وخاصة أعضاء مجلة شعر الذين كانوا يلتهمون أفكار الغربيين التهاما. ولعل أخطر ما تم في ذلك المجال، هي فكرة مجاوزة التراث من أجل الكشف عن الأصيل فيه مثلما تجلت عند أدونيس، حيث بدا له أن الحديث يتمثّل في كل حركة تمرّد أو نسق معارض للنسق العام للمجتمع والثقافة الإسلامية. ففي قصيدة "السماء الثامنة" مثلا، يعبّر أدونيس من خلال صوته وصوت الغزالي عن رؤية لها أبعادها في مقولة التجاوز والتخطّي، فالبس بعض الصور الدينية لباس الرفض، وبدا الإمام الغزالي رمزا للأشكال التقليدية في التراث، التي يجب تجاوزها، ولا يستطيع الإنسان تجاوز عالم الغزالي دون أن يتجاوز شكل تعبيره وطريقة تفكيره وهكذا، يصير الغزالي رمزا للأمل المحطّم[3] كما في قوله:

قافلة كالناي والنخيل

مراكب تغرق في بحيرة الأجفان

قافلة مذنب طويل

من حجر الأحزان

آهاتها جرار

مملوءة بالله والرمال: هذا هو الغزالي

يجيئنا في كوكب تخصه تساؤلا

تصوغ من بهائه

الثياب والأحلام واللآلئ».

لقد دفعت الرغبة في التجديد من خلال تقليد الكتاب الغربيين بعض الشعراء إلى توظيف رموز من ثقافات متعددة، ومن ديانات متعددة، وآداب مختلفة، على حساب الثقافة الخاصة، بل يتجاوز الأمر أحيانا إلى توظيف عناصر الثقافة الخاصة كما قرأتها ثقافة أخرى. وهكذا نجد مثلا توظيف فكرة الصلب التي شاعت في كتابات المعاصرين من المسلمين على أنها فكرة تاريخية على الرغم من خطئها التاريخي والديني، ولعل مثل هذا التوظيف أن يكون أخطر من أي خطر آخر، لأنه قراءة ضالة للنصوص المقدسة، وتزوير يمسّ الدين القويم

لقد شاعت هذه الظاهرة حتى كادت تصير بديلا للنص القرآني الذي يقول: وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبّه لهم. لقد أغرقت الرموز الوثنية اليونانية والرومانية والبابلية والفرعونية الشعر العربي الحديث، وأصبح القارئ، وقبله الكاتب، بهذه الطريقة مطالبا بمعرفة مصادر هذه الرموز لفهم هذه النصوص، فأصبح بعض القراء يعرفون عن حضارات هذه الرموز وثقافاتها أكثر بكثير مما يعرفونه عن حضارتهم وثقافتهم ورموزهم. لقد أوقعتنا الحداثة في مأزق الانفصال الحضاري، و وجهتنا إلى معارف أخرى وثقافات أخرى، وذلك باسم توظيف التراث الذي هو الشكل العام لمقولة التناص، ونكاد اليوم نصبح جزءا منها، إن لم نكن قد أصبحنا كذلك.

كانت حركة الحداثة العربية محاولة إيديولوجية لطمس الهوية وذلك من خلال دعوتها العلمية لتفسير الأشياء بما في ذلك النص الأدبي، بدعوى تخليص الإنسان من قيوده وذاكرته التي تقف حائلا دون التطور والتجديد، لقد سعت إلى قطع الكاتب عن ماضيه وذاكرته وربطه بالآن والآخر، وهذا رفض بطريقة ما للتاريخ والثورة على الأنماط الأساسية الكبرى للإبداع كقضية الجنس الأدبي. كان يهم هذه الحداثة أن تقفز بالوعي العربي إلى الأمام لكن من غير مشروع ثقافي وفلسفي يدعم حركيتها، ويحمي صيرورتها، حتى لا تقع في التناقض مع الثقافة الأصل. كان النموذج الأفضل بالنسبة إليها للخروج من التخلّف والدخول إلى حلبة التاريخ هو النموذج الأوروبي الأمريكي، في حين كان يمكن أن تستفيد من ذلك النموذج لو عملت بروية واتزان، والتفتت إلى التراث العربي بكل تفاصيله، وقامت بتحريكه وقراءته وتأويله في

مر، مكوناته الثقافية. لقد بذلت الحداثة العربية جهدا في التعريف بالآخر، ونسيت أننا في مرحلة كنا فيها في حاجة إلى التعرف على الذات أولا.

لقد أصبحت الأسطورة والرمز الديني المبدأ المهيمن في شعر الحداثيين، فقرأ السياب ت.س.إليوت واديت سيتول، وهاله امتلاء شعرهما بالرموز المسيحية والأسطورية، فما كان إلا ان أعاد صياغة الرموز نفسها بطريقة أخرى، و تبنى فكرة موت الله لنيتشه في قوله:

فنحن جميعا أموات

أنا ومحمد والله

وهذا قبرنا: أنقاض مئذنة معفرة

عليها اسم محمد والله[5]

لقد قرأنا دعاوى تنبذ التراث وتسمه بالثبات وتدعو إلى تكسير الذاكرة والثورة على كل ما من شأنه أن يقف دون حركة الحداثة التي هي تثوير وتغيير، وراح أدونيس مثلا ينتقي العناصر الثورية الهامشية والمتمرّدة من بعض الزنادقة والحشاشين ليجعل منه بديلا عن التراث الإيجابي، كما راح يفضح بمنظوره الأشكال الدالة على الثبات والاتباع و" أدت مفاهيم مثل الرؤيا والكشف إلى توجيه الشعر وجهة ميتافيزيقية، كما أسهمت مفاهيم الوجودية كالرفض والاغتراب واللاانتماء في وسم لغة الشعر بالغموض، وراح التمرّد على اللغة العربية وعلى الموروث يبرّر الحاجة إلى التعرّف على الآخر، مما دفع يوسف الخال وهو أحد مؤسسي مجلة شعر إلى الاعتراف بأن هذا التمرّد العنيف على اللغة التقليدية وأنماط التعبير المتأصّلة في موروثنا الأدبي سوف يسهم في إفراغ القصيدة من حضورها الإيجابي أمام القراء[6].

والحق أن المعادلة التي صاغتها الحداثة العربية لم تكن متوازنة. لقد فهمت التقدم فهما جزئيا، فهمته على انه التماهي في الآخر، وها نحن الآن في لحظة تاريخية تراجيدية، هل غاصينا في الآخر وصرنا مثله، وهل أبقينا على ذاتنا؟، ولعل الصراع بين القديم والجديد الذي حدث في الخمسينات على صفحات مجلة الآداب وشعر والثقافة الوطنية هو صراع على طبيعة النص ووظيفته ومن ثمة هو صراع من أجل هوية النص. لذلك نجد نازك الملائكة تتراجع عن طروحاتها في دعوتها إلى الشعر الجديد، بعدما تبين لها أن هوية النص من هوية لغته، وعندما تهدر قواعد اللغة تهدر هوية النص العربي، فتنسحب من مجلة شعر سنة 1959 وتكتب في

بمجلة الآداب مقالا بعنوان "الناقد والمسؤولية اللغوية"، فهاجم التجاوزات الملاحظة في الشعر الحديث واصفة المحاولة بالإساءة إلى العروبة وتراثها المجيد[7] لقد كان الصراع على شخصية النص العربي، ولم تكن قضية تجديد في طريقة توزيع الأوزان ولا توزيع البياض على الورقة وتبين فيما بعد أن هؤلاء كانوا يساومون بهوية النص من أجل الارتزاق، وبات النشاط النقدي حول القصيدة الحديثة وكأنه صراع بين الأشكال، بين الحديث والقديم، لكنه لم يكن كذلك بل كان صراعا بين مواقف إيديولوجية قومية متشبثة بالتراث ومؤمنة بالخصوصية القومية، وإيديولوجية يسارية تلغي الخصوصيات القومية وتؤمن بالأممية، لكن الإيديولوجيتين معا لم تخدما النص، فكلتاهما لم تفطن لدورة التاريخ، و ها نحن نبدأ حركة الحداثة بعد نصف قرن من حداثة موهومة قامت على الانبهار والتسرع والوعي الزائف، لكنها حداثة مخاصرة قد تعيش حالة من التراجيدية أسوأ مما عاشتها سابقتها، لأنها مطالبة بالتخلّي عن مفاهيم مثل الأمة والتاريخ والخصوصية الثقافية والدين، والانخراط في حركة عالمية تدعى العولمة.

ليس من الطبيعي والمنطقي والعلمي أن تبنى الحداثة على الجهل، الجهل بالذات والتراث، والتاريخ، والهوية، فلماذا نحدث؟ لا بد أن نعرف ما نقوم بتحديثه، أن نعرف هوية هذه الحداثة، وهذا ما أهملته الحداثة العربية، واتجهت إلى بناء نماذج مشوّهة، لكن لا بد من الاعتراف بأن هذه ليست قاعدة عامة، فهناك استثناءات قائمة ولكن الاستثناء لا يلغي القاعدة.

لا أظن أن مثل هذا التشويه قد أصاب الثقافة الصينية أو الهندية مثلا، كما أصاب ثقافتنا. لقد جاءنا التشوّه الثقافي عبر ممرات متعددة، بل عبر كل الممرات، ولكننا لا نناقش الأمر هنا بمنظور الرفض المطلق، وإنما ندعو إلى تنشيط الكفاءة الذاتية المسترخية والمفعلة، وإلى تفعيلها واستثمار الجديد المعرفي بعد تبيئته. ولعل هذا هو المراد بالذات من هذه المداخلة كيف نبنى مفهوم التناص؟ إنه لا يتأتى لنا ذلك إلا إذا وضعنا في اعتبارنا فهم الخلفية المعرفية والإيديولوجية التي خلقت الإصرار على هذه الظاهرة بالطريقة التي سادت بها وكيف السبيل إلى تأصيل مثل هذه القضايا لعل فيها الحفاظ على هوية التناص ونص الهوية؟

لوحظ أنه، بدلا من الدعوة إلى التقاليد كرد فعل على النقد الجديد كما عند إليوت، إلى رفض ثبات المعنى النصي كضدّ سافر للشكلية والبنيوية والنسقية المغلقة، وإلى غاية

الدعوة إلى إشراك القارئ من خلال نظرية التلقي ثم بعد ذلك التفكيك، لم يكن أمر الاهتمام بالتناص سوى تعبير عن حقيقة ذات خلفية معرفية اجتماعية وجودية، هي القطيعة التي وقع فيها الفكر والمجتمع الغربي بعد مرحلة العلم والمادية التي لم تستطع ديانة التثليث الصمود ضدها فأصبح يعيش في حالة من اللاأمني، وكانت المطالبة بالعودة إلى نصوص السلف تعبيرا عن المطالبة بعودة الروح، التي تعدّ عودة مبرّرة؛ ولذلك نلمس وراء كل دعوة صدى هذه الخلفية المركّبة إيديولوجيا ومعرفيا ووجوديا وثقافيا، وسنتبيّن ذلك من خلال الوقوف على طبيعة هذه الدعوة عند أبرز معالم النقد الغربي والذي يتكرّر صداهم عند مثقفينا.

1- الخلفية الإيديولوجية لطروحات باختين: لم تمنع ماركسية باختين وهو البنيوي الشكلي ذو الفكر الماركسي من إحداث التزاوج بين الرسمي والشعبي من أجل الخروج من أطروحة النص المغلق ليصبح مفهوم التعدد اللغوي استراتيجية باختين في تبنّي حواريته التي تجسّدها الصفة الكرنفالية في النص، حيث يصبح النص في حركية دائبة بين السامي والمنحط الرسمي والشعبي، ولا أحد يعلو على الآخر، فالكل في تفاعل وحوارية، وتعد الرواية مسرحا لهذا التفاعل. إن التفاعل داخل النص لا يكاد يختلف عن المفهوم الماركسي للتفاعل في المجتمع، والذي لا يكون إلا دليلا على صراع أو نهاية له، ولذلك تفاعل النصوص، أصواتا ومستويات لغوية وأساليب لتتصارع أيضا.

لقد سعى باختين بطريقته تلك إلى أدلجة النص، والأدلجة منطق تبسيطي لكنه خطير لمن يستورد الإيديولوجيا مثلنا نحن؛ غير أن الإنصاف يدعونا إلى الإقرار بأن باختين استثنى أو على الأقل حدّ من التعدد اللغوي في الشعر، غير أن النقاد والشعراء راحوا يطبقون هذه الفكرة على الشعر فيثقلون كاهل النص بشتى أصناف النصوص والأساليب واللغات وينزعون عنه خصوصيته.

إن باختين يرى أن الشاعر " محدد بفكرة لغة واحدة وفريدة، وبملفوظ واحد منغلق على مونولوجه، وهذه الأفكار محايثة للأجناس الشعرية التي يلجأ إليها. وهذا ما يحدد طرائق توجهه وسط تعدّد لساني حقيقي. على الشاعر أن يمتلك امتلاكا تاما وشخصيًا لغته، وأن يقبل مسؤوليته الكاملة عن جميع مظاهرها....ولا يستعمل سوى بعض الكلمات والأشكال بطريقة تجعلها تفقد رابطتها مع الطبقات القصدية في اللغة وبعض سياقاتها " وهذا يعني أن الرواية هي

الجنس القابل للتعدّد اللغوي بالمفهوم الذي ذكره باختين، فلماذا يلجأ نقادنا إلى تحميل الشعر ذلك؟ وكان من نتائج الهوس بالتناص ان الشعراء والروائيين راحوا يصوغون نصوصهم على مقاس هذه النظرية. ونظرية باختين "لا يمكن لها أن تولّد إلا عملا روائيا"[9]. والرواية هي الشكل الجمعي للتناص.

نستنتج كذلك، ان اطروحة باختين في الحوارية دعمت الدعوة إلى إلغاء مسألة الأجناس لأنها دعت إلى شيوع نوع واحد هو الرواية الحوارية، تستغل فيها كل إمكانات الثقافة الشعبية المحلية، فيكون الخطر كلّه على اللغة ذاتها! حيث أصبحنا في البلد الواحد لا نفهم ما يكتبه كاتب من الجنوب، إن كنا في شمال البلد مثلا، لأنه يجعل نصه في خندق من المحلية المغلقة، باسم الخصوصية الثقافية المغلقة، وتصبح الدعوة إلى الانفتاح التي دعا من أجلها باختين إلى الحوارية أو التناص انغلاقا وإغلاقا.

2- الذات في الدرجة الصفر عند كريستيفا: تعد جوليا كريستيفا تفكيكية قبل الأوان حيث إنها تجد في دعوة باختين إلى الحوارية ملاذها في التعبير عن اللاّشعور العميق في النفس البشرية من خلال النص. وفي تطويرها لمفهوم التناص دعوة إلى موت المؤلف موت الذات وإحلال ذات أخرى محلها؛ هي الذات الجماعية، تقول: إن الكشف عن التناص "عند مستوى الشكل يقودنا إلى اكتشاف نفسي عقلي أو باطني *interpsychic* او تحليلي نفسي *psychoanalytic* يخص موقف المبدع المنتج للنص بإحلال ذاته داخل نقطة تقاطع تعددية هذه النصوص عبر مستوياتها المختلفة الدلالية والتركيبية اللغوية[10] ومحو هذه الذات حتى اختزالها إلى درجة الصفر أو إلى لحظة أزمة وفراغ، ثم إرساء هوية متعدّدة جديدة (...) ومثل هذا الفهم للتناص بوصفه دالا لديناميكية تتضمّن تحطيم الهوية الإبداعية من ناحية وتأسيس تعددية جديدة، يفترض في ذات الوقت، ان القارئ له، هو مشارك متورّط في نفس هذه الديناميكية. فعندما نكون قراء للتناص، فلا بد أن نكون بلا مكانية حتى نستبدل ذواتنا بجوهر العملية القرائية. لا بد أن نكون قادرين على تكييف انفسنا مع المستويات المتباينة للنص، مع الأصوات مع الأنظمة الدلالية والتركيبية والصوتية الممثلة بنص مفترض."[11]

تعبر هذه الأطروحة عن صيغة متقدمة في نفي الوحدة وإلغاء قصدية المؤلف والمناداة بالتعدّد اللانهائي لقراءة النص، وهكذا تكون هوية كل من التناصّ والنص هوية مرجأة وحين تظهر لا تكون إلا تعدّدا.

3-رولان بارت: لقد ارتبطت الدعوة إلى التناص عند بارت بالطموح العلمي للبنيوية لاكتشاف الأنساق التي تنظم كل ممارسة إبداعية، والكشف عن التناص داخل العمل الأدبي ومعاينة تفاعل النصوص فيما بينها داخل النص الواحد هو من أجل كشف النقاب عن وهم البنية المكتفية بذاتها. ولذلك يعيد بارت تشييد المبنى الاجتماعي والثقافي للنص[12] غير أنه لم يبق في هذا المستوى من الهروب إلى المعنى بعد أن عجزت البنيوية عن تحقيقه، بل تطور إلى الإعلان عن موت المؤلِّف، وعلى الرغم من أننا تعوّدنا سماع هذه المقولة حتى بدت وكأنها لا تعني شيئا أو في كل الأحوال تدعو إلى انغلاق النص، إلا أنها عنده تجسّد رغبة في نفي القصدية بحجة أنها "لا توفّر للنص وحدته، ولا تحقّق له المعنى"[13] وإحلال القارئ محل المبدع في إضفاء المعنى الذي يريده ومتى يريده، بمعنى أن المضمون لا يهمّه بقدر ما تهمّه لعبة الدلائل، ويكون حرا في ربطها بالمعنى الذي يريد. ويشكّل التناص استراتيجية هذه العملية؛ حيث تسمح النصوص المهاجرة إلى النص بأن يصبح "مجموعة من العلاقات مع نصوص أخرى إذ أن نسقه لغته ونحوه ومفرداته يجرّ معه شظايا وأجزاء متنوعة-آثارا من التاريخ، بحيث يشبه النص مركز توزيع ثقافي لجيش الخلاص، يضم مجموعات غير محدودة من الأفكار المعتقدات والمصادر غير المتجانسة... فشجرة النص هي بالضرورة شبكة غير مكتملة من مقتطفات واعية وغير واعية مستعارة... وكل نص هو بينص"[14] ولعلّ هذا المفهوم للتناص هو الذي قاده إلى التفكيك، بحجة ظاهرة هي البحث عن المعنى وإعطاء مجال أرحب للقارئ لكي يسهم في عملية بناء المعنى وتأويل النص، وباطن يلخص خلفية فلسفة التفكيك ذاتها، التي تعد اليوم معولا من معاول العولمة. ذلك أن ربط التناص بتوقّعات القرّاء، ولا نهائية التأويل يقف دون تحقيق معرفة معيّنة في النص، لأن الوصول إلى معنى محدّد أو إلى التعيين هو قتل للنص، مستقل إلى القراءة، فالقارئ حين يواجه هذا النوع من النصوص مطلوب منه أن يواجهه دون هوية أيضا، أي أن يتخلّى عن عقيدته ويقرأ النص في ضوء عقيدة النص، وعقيدة النص شتات لا حدود له من التصورات، وهكذا يقرأ المتلقي بلا هويّة نصّا لا هوية له. ويصبح النص أقرب إلى الفوضى

مصبح للتناص مبالغ فيها، مثل تلك الصيغة التي يفترضها جاك دريدا للتناص، حيث يصوغ في معادلة لا معقولة وهي أن "مجموع الاقتطاف (التكرار) لكل كلمة مضروبا في عدد الكلمات في نص ما يساوي كمية التناص."[15]

4-البعد الفكري والتاريخي لنظرية جيرار جنيت: التناص عنده جوهر تشكّل وتطوّر الأجناس الأدبية في التراث الإبداعي الغربي. إن أخطر ما في نظرية جينيت هو مفهوم التحويل *transformation* الذي يقوم عليه التعالق النصي، حيث يعرّفه على أنه علاقة[16] انحدار لنص سابق في نص لاحق، وقد سبقته في ذلك جوليا كريستيفا حين رأت أن كل نص هو تحويل لنصوص أخرى، والتحويل في أبسط معانيه هو إحداث تغيير في الشيء المحوّل، إلى جانب هذا يدعو جيرار جنيت من خلال مفهوم التعالي النصي إلى تكريس المركزية الأوربية، وكلنا يعلم أن الحضارة الغربية قامت على إلغاء الآخر، وهو شكل من أشكال تكريس الثقافة القومية والدعوة إلى إلغاء الأجناس، ولذلك وجد الغرب، الآن، في هذه الأطروحة مبرّرا لازدراء الشعر والاهتمام بالرواية التي تنفتح على كل الأجناس والأنواع والأشكال التعبيرية.

3- واقع التناص في الكتابة العربية:

كان لا بد أن يخلّف تجاهل الخلفية المعرفية والإيديولوجية لمسألة التناص في الواقع الإبداعي والنقدي عدة مشكلات أثرت على النقد والإبداع ولعل من أهمها:

- ضياع هوية النص إن هذه الكتابة المفتوحة تخاطر على ذاتها وعلى غيرها مما يعني الذهاب بعيدا مع التناص إلى تمزيق هوية النص وتدمير نص الهوية، فلا عجب أن وجدنا التناص يشكّل مدخلا إلى عولمة تلغي الخصوصيات الثقافية، وتهدم الذاتيات، ويحوّل التناص النص إلى مجتمع غير متجانس، فهو يلغي انتماءه وأبوّته، حين ينفتح بطريقة فوضوية على ما لا يحدّ من النصوص المستعارة التي يحيل كل منها على مرجعية خاصة. فهل يستطيع النص أن يعيد بناء هويات النصوص المستعارة حتى تنسجم مع النص الحاضر؟ هذا ما عجزت عن القيام به كثير من النصوص العربية، وهذا ما جعل التناص أداة لتفتيت النص الحاضر وتذويبه في النصوص الغائبة الراسبة فوق بعضها البعض دون اتساق ولا انسجام، وليس العكس. إن هذه النصوص هي التي تشكّل محل انتقادنا حاليا. فلو حدث العكس، أعني إخضاع النص الغائب للنص

حدهم ومثبت هوية النص، لكان الأمر طبيعيا، ولكن الذي يحدث في كثير من النصوص المعاصرة هو خلاف ذلك.

- الترويج لفكرة موت المؤلف إن التناص يتضمن مقولات فكرية متعددة دخلت إلى النقد الأوروبية منذ وقت طويل، ففكرة موت المؤلف التي يستند إليها التناص كانت مسبوقة بفكرة موت الله - تعالى الله - التي روّج لها نيتشه، وفكرة موت الإيديولوجيا ونهاية التاريخ ونحوها، هي كلها أفكار تهدف إلى الإلغاء ونفي الآخر. فحين يلغى المؤلف والتاريخ والسياق الخارجي للنص يظل النص معلقًا في الفراغ؛ لأن النص لا يكتسب كينونته من خلال بنيته فقط بل من خلال شروطه الحضارية العامة.

- تراجع الشعر وطغيان الرواية، وبروز التيار التجريبي في الرواية باسم الرواية الجديدة. والحق أن هذا التيار ظهر بعد أن بدأوا يؤرّخون الرواية العربية برواية "زينب" وغيّبوا "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي الذي كان بإمكانه أن يكون بداية لنشأة الرواية الأصيلة. إما هناك أشكالا من السّرد لا حصر لها كالظاهرة الإسنادية ونظام الحلقة والخبر وغيرها، لو استثمرها الروائيون لكتبوا ما يفوق الغرب.

لقد كان من نتائج هذا الولع بالرواية، قياس الشعر عليها في قيامه على التناص؛ لأن قوة النص تقاس بمدى امتلاكه حشدا من النصوص، وهذا ما يستسيغه الفن الروائي؛ في حين أن القوة في الشعر تحددها قدرة الشاعر على تشكيل هذه النصوص، بل قد يبلغ النص أرقى مستويات الحوارية في مرتبته العليا وهي التحاور التي حدّدها طه عبد الرحمان[17]. بل هناك من النقاد من "يلوون أعناق التراكيب لإرغامها على الإقرار بحواريتها"[18] ولفاتهم أن للشعر حواريته الخاصة، كما أن للّغة العربية حواريتها الخاصة، وللأشكال التعبيرية العربية حواريتها التي لا يمكن أن نسقط عليها قسرا نظريات أخرى.

إن" حوارية النص هي إذن، مجموع العلاقات النسقية للعناصر المنتجة للدلالة. قد ترتد تلك العناصر للعروض الموازية أو للمهيمنات التركيبية والمعجمية أو للتكوينات النصية النوعية الداخلية أو للبؤرة الشخصيات أو التشكلات النصية للخطابات، بل حتى للمعطيات الخارجية للنص كسياقات التلقي والتداول (...) في هذه الحوارية تنصهر اللغة وتدخل الدلالات في

أنظمة علائقية، علائقية العلامات ذاتها (...) فلغة النص تصبح موضع تجاذبات لنوايا الكاتب والكتابة ونوازع التلقي"[19]

إكراهات التلقي: إن الدعوة المفرطة إلى تحوّل النص إلى مجرّد تناص، حوّل بدوره القراءة إلى عملية ترصّد مبالغ فيه لأصداء النص المختلفة، وقد نقع في فخ جرعة القراءة الزائدة من القارئ والمبدع على حد سواء. ثم إن القارئ العربي اليوم أصبح يأتي إلى النص بأفق توقّعات شكّلته الملامح النقدية الغربية وليس الثقافة التي ينتمي إليها.

لا شك أنه لا هوية لنص بدون قارئ، والنص له ذاكرة وله سلطة الثقافة والدين والمتخيّل الشعري العربي الذي يجب ألا ننقطع عنه، بل يجب أن تكون تجاربنا بالقدر الذي نكون فيه معاصرة، تكون ضاربة الجذور في التراث العربي. وهذا لا يعني التقليد، وإنما يعني "الامتياح من تيمات شعرية بالغة الرسوخ في المتخيّل الشعري القديم وشحذها بهواجس شعرية معاصرة"[20] ولقد استطاع بعض شعرائنا أن يصدروا تجاربهم عن هاجس في تملك ماضينا الجمالي.

تعيد الكتابة الأدبية المعاصرة كتابة تاريخ النصوص، وتعيد إنتاجها وتشغيلها وتنشيطها، بفعل ما تقيمه من علاقات معها، تنفث فيها سر الحياة الحاضرة، وتستمد منها عبق الحياة العابرة، هكذا تكسر الكتابة المعاصرة منطقية النص، لا لتلغي المنطق، بل لتقيم منطقية مغايرة، تقوم على العلاقات الداخلية والروحية للنصوص.إن بين النصوص علاقات روحية كما هي بين البشر، لكن، كيف تستطيع الكتابة الأدبية أن تكون، في الوقت ذاته، وفي النص ذاته، أدبا وتصوفا وفلسفة وتاريخا وأسطورة؟، كيف تكون ماضيا وحاضرا ومستقبلا؟

إن الكتابة المعاصرة كتابة مراوغة، لا تسمح للقارئ أن يكتشف أسرارها، كلما اقترب منها نفرت منه، وهكذا يضطر النقد والنظرية الأدبية إلى إعادة أفكارهما حول الكتابة باستمرار، وبما أن نقّادنا ومبدعينا رافعين تحت سلطة التقليد، فهم لا يملكون إلا الانبهار بمقولات كالكتابة الجديدة والتناص وكأنه ظاهرة أدبية جديدة، في حين أن النصوص منذ نشوئها كانت تقوم بينها علاقات، ويتعالق الأدبي مع الاجتماعي كما في بيت طرفة مثلا:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد          تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

لظاهرة الوشم ظاهرة اجتماعية وجدت حضورها في نص أدبي بفعل العلاقة التشابهية بينها وبين بقايا الأطلال، لكنها تصبح علاقة تناصية إبداعية توقظ لدينا عبق التاريخ الأدبي الذي نعتز به ويملأ ذاكرتنا ويعطي للنص وللقراءة معاني أخرى حين يجيدها الشاعر علي الدمبق في قوله:

خولة أطلال أجوس زواياها

ببرقة لهمد

إذا أفردتني الأرض جاورت للفد

أبوح بطعم الحب أقتات موعدي

أعاتب أحبابي، بلادي بفيئها

وأهلي وإن جاروا علي لهم يدي[21]

وأوضح من ذلك ترديد الشعراء الجاهليين للمقدمة الطللية والنظام البنيوي للقصيدة، بل وتناصهم مع أغلب الصور في مختلف الأغراض الشعرية.وكلنا يتذكر قول المتنبي حين اتهم بسرقة معاني من كانوا قبله فأجابهم بوعي الواعي بعملية الكتابة التي لا تقوم إلا على التناص: ذلك من وقع الحافر على الحافر في الصحراء.

يمكن أن نشير إلى أن هناك نصوصا لها سلطة خاصة تستمدها من زخمها الروحي والجمالي، وهذا ما يبرز التقاءها بالنص الأدبي، فالنصوص الدينية والصوفية والأسطورية والأدبية والفلسفية والشعبية والوقائع التاريخية والشخصيات الهامة، هي نصوص ممتلئة بالمعاني والروحية، إضافة إلى حضورها في ذاكرة الشعوب بشكل أو بآخر، ومن ثم نجد موقعها في النص الأدبي؛ غير أن النص لا يمكن أن يتفاعل إلا مع ما يشبهه أو يضيف إليه أو يخدم مقاصده الفنية والجمالية، ويبرز رؤيته الخاصة وتصوّره النابع من خلفية دينية ومعرفية واجتماعية معينة. وفي تاريخنا الأدبي تمتلئ المقامات النثرية بالسرد والأخبار والسير والتاريخ والشعر. فتلاقي النصوص ظاهرة أصلية وليست طارئة، والاختلاف فقط في الطريقة التي يلتقي فيها النصان والوظيفة التي يؤديها النص الموظف داخل النص وخارجه، أي لدى المتلقي.

في النصوص القديمة يتمّ التناص في شكل صورة شعرية أو رمز أو أمثولة يستكمل بها الكاتب أبعاد فكرته، وكان الدارسون يعتبرون هذه الإحالات مجرد رموز وكنايات

واستعارات، فكانوا يكتفون بإعطاء المعادل الواقعي لها، أي إخراجها من عالمها التاريخي وتحويلها إلى لغة الحقيقة، ثم أصبحوا في مراحل تالية يوظّفون مصطلحات نقدية لنفس هذه الظواهر لوصف الظاهرة الأدبية كما هو الشأن بالنسبة للتناص.

لا شك أن هناك نوعين من التناص:

- التناص الذي يتمّ مع النصوص داخل ثقافة واحدة أم مع ثقافة محايدة.

- والتناص الذي يتمّ مع نصوص من ثقافة غير محايدة. وبدءا نشير إلى أن الثقافة غير المحايدة هي الثقافة المناقضة لثقافة النص الأصلي.

بالنسبة للنوع الأول: لا ضرر على الهوية منه، بل ربما كان إثراء للنص والثقافة معا، مادام النص الغائب والنص الحاضر ينتميان إلى مرجعية فكرية واحدة وتاريخ واحد، في حال الثقافة الواحدة، وما دام النص الغائب والنص الحاضر يحققان مقصدا واحدا ولا يلغي أحدهما الآخر في حال الثقافة المحايدة ولعل هذا ما قصده إليوت بدعوته إلى التقاليد الذي عبّر عنها أحيانا بصيغة العقل الأوربي، وهي نزعة سلطوية يمينية متطرفة تدعو إلى التخلي عن القيم الليبرالية والديمقراطية في عصره، والإذعان العبودي للسلطة اللاشخصية[22] وهذا قد يبدو أمرا طبيعيا، لأنه يعبّر عن رفض في الواقع الإنجليزي آنذاك للإيديولوجية الليبرالية، أي الإيديولوجية الرسمية الحاكمة في المجتمع الرأسمالي الصناعي[23]، لكنه صار مصدر تهديد للهوية، حين تبنّاه دعاة الحداثة عندنا، وهذا ما يجسّده النوع الثاني من التناص، حين تزاحم النصوص الغائبة النص الحاضر وتحاول إلغاءه أو تشويهه، فالنصوص ليست أشكالا فقط، والرموز والأسماء والإشارات التاريخية والأدبية ليست صورا شعرية أو تقنيات بلاغية فقط، بل هي أيضا حوامل لمضامين إيديولوجية وفكرية، سوف تعمل بالتدريج المستمر على شحن الذات بقيم مناقضة لها، ومن ثم إلى تخريب داخلي للروح، وهنا تحوّل الرسالة الأدبية إلى سم قاتل، بدل أن تكون ترياقا شافيا. وعليه فإن الوعي العالي بالذات ضروري من أجل توظيف هذا النوع من النصوص، بحيث تصبح خاضعة للنص الأصلي لا مهيمنة عليه.

غير أن برامج الحداثة وما بعد الحداثة تسعى إلى تحويل قيم الإبداع والنقد إلى قيم وضعية ونسبية حيث لم يعد هناك حدود بين المتغيّر والثابت تماما مثل قيم الاستهلاك في الواقع، بل الأدهى أنها ترى أننا لسنا مخلوقات ثقافية أكثر مما هي مخلوقات طبيعية لذلك أعطي

الاهتمام البالغ فيه بالجنس والجسد والجنون واللامعقول والفوضى... ولا غرابة أن ينتقل هذا في الإبداع فأصبحنا نرى نصوصا مغرقة في الشبقية، حتى أصبح الجسد يحتل منزلة ضمن اهتمامات المبدعين والنقاد، وأصبحنا نقرأ عن لذة النص وعن القراءة العاشقة ووراء النبش في أسرار الجسد يتخذ أبعادا مختلفة، ولقد اعتبرت السيميائيات الجسد نسقا رمزيا وهنا تلتقي العولمة مع ما بعد الحداثة في التفكيك الذي دعا إليه دريدا *Jack Derrida* أي تفكيك الأنماط الكلية الأساسية، بواسطة النصوص التي تعبّر عنها ويستخدمها الكاتب في نصه، وهنا تتخذ الدعوة إلى التناص عند التفكيكيين موقفا مزدوجا؛ فهم من ناحية يرون أن التناص يعني الوعي بالتقاليد ومن ناحية أخرى، يرفعون معول التفكيك بالثورة عليها وتدميرها، وهذا يبدو لنا يعكس خيبة الأمل في الانسجام في المجتمع الأمريكي خاصة، الذي يعكس "فشل كل من الذات والعلم في تحقيق المعرفة اليقينية"[24] ووجدوا لها معادلا في الإبداع الذي يجسّد الصراعات غير المنتهية التي تتجلّى في التناص الذي ما هو إلا معادل لصراع النصوص داخل النص، بإحداث الدلالات اللامتناهية. ويصبح المبدع في حالة توتر مع السلف، لأن المفهوم التفكيكي للتناص يعمل على تدمير المحتوى التقليدي للمعرفة، ولأن التاريخ كما يقول نيتشه يحتل العقل، ومفاهيمه وقوالبه، تحت الخصوبة، وتلعب دور المرجع والسيد، فهي بذلك تغلق الطريق إلى المصادر الحقيقية والتجارب الأولى التي تنشأ فيها الحقيقة[25]

بالنسبة لما بعد الحداثة والتفكيك خاصة، يبدو أن "سؤال التناص أكثر أهمية على نحو ما إلا بفرض نوعا من التفاعل بين المضامين كذلك وليس الأشكال *forms* فحسب"[26] وهنا تكمن الخطورة.ولعلها من أهم دعوات العولمة التي تحاول أن تقضي على التقاليد باسم تجديدها، أو تقليبها للكشف عن المفيد فيها، ولا يعني ذلك إلا بالتصدّي لها وإماتتها في الواقع وفي النص باستدعائها ومحاورتها وتحويرها وجعلها تتفاعل مع تقاليد أخرى مغايرة، وذلك بجوهر الدعوة إلى التناص. لذلك لم يعد هناك من حرج في أن يحاور الكتاب في نصوصهم القرآن ويحاوروا التراث بأكمله ليكتشفوا مثلا، أن العناصر المتمردة في الواقع والإبداع في تاريخ الإسلام هي التي تعبر عن الحداثة والإبداع وأن ألف ليلة وليلة تجسّد العناصر الأصيلة في السرد العربي، وأن ما سواها من أشكال النثر الفني وخصائص السردية العربية كالإسناد مثلا يجب ويحل ويكبت، والكاتب القوي هو الذي يختار التدمير لكي يتخلّص من الكبت،

ويكون التناص هو الآلية المثلى لذلك. وإذا لم يع العرب أبعاد هذه الخلفية حتى ويعتبر التناص كتقليد شكلي فقط، فإننا نسقط في نفس ما تقتضيه هذه الخلفية.

وقد اتضح ذلك في حركة الحداثة، وفي شكل الدعوة إلى التراث أو ما سمي قراءة التراث وفي الدعوة إلى الحوارية وإلى الكتابة الجديدة وخاصة في كتابة الرواية. وما رفع النقد والكتاب اليوم شعار اللغة الموضوع إلا سقوط في براثن هذه الخلفية. فالرواية اليوم وبفعل اعتماد التناص أصبحت لا موضوع لها إلا اللغة ويكون من باب الترف الذهني قد تصير اللغوية موضوعا أو هدفا للكتابة وتسبق اللغة الموضوع الذي يصبح في الدرجة الصفر.

إن غياب الموضوع يؤدي إلى غياب المعنى وغياب الحقيقة وهي نفسها فكرة رفض تثبيت المعنى التي يبدو أن ظاهرها رحمة للقارئ الذي يتسنى له إمكانية التحرّر من أسر الآيات والمناهج ويتعامل مع النص ولكن في باطنها العذاب الذي عبّر عنه رولان بارث *Roland Barthes* بقوله: "إن الأدب (من الأحسن أن نقول الكتابة) من خلال رفضه تعيين معنى نهائي للنص، وللعالم كنص يحرّر ما يمكن تسميته بالنشاط المضادي للاهوت، نشاط ثوري حقا. إذ إن رفض تثبيت المعنى، هو في النهاية، رفض لله وثالوثه- العقل، العلم، القانون"[22].

قد يقول قائل إن مقولة التناص لا يمكن أن تخلق فوضى كالتي خلفتها البنيوية والتفكيك في الغرب، لا لشيء إلا لأن التناص ظاهرة لصيقة بالإبداع في كل الآداب. غير أن الخطورة تأتي من سحب هذه القضية البديهي على النص القرآني، ثم الانبهار بتزمت الغير الذي كانت له آثار وخيمة على الإبداع منذ الخمسينات في شعر الحداثة، فيوظف من أجل هدم الهوية. إن المشكلة أن مقولة التناص تحولت إلى إيديولوجية، تعيد إنتاج تراث آخر، لا يكون إلا تراث العولمة الآتي، والغريب أن المجتمعات الغربية هي التي تنشئ الفكر والفلسفات والمناهج النقدية لتعيد إنشاءنا نحن، سواء كان ذلك قصدها أو لم يكن. وإذا كان المجتمع الغربي قد أنشأ العولمة ويرعاها، فالعولمة ترعانا وتريد أن تنشئ مجتمعا إسلاميا بمواصفاتها.

إن الحركة الإبداعية العربية والنقدية أسيرة الإيديولوجيات ولذلك رأينا الناقد بمجرد ما يتبنى مفهوما أو نظرية نقدية كمقولة التناص مثلا حتى يتحول عنده إلى إيديولوجيا يسحل من أجلها، ويدعو إليها في المحافل ويستشهد بأقوال أصحابها من الغربيين كقول أحدهم الذي يعيد أطروحة جيرار دون أن يتفطن إلى ما تنطوي عليه، وهو القول الذي يردد فيه أن التناص

يعتمد على إلغاء الحدود بين النص والنصوص والوقائع والشخصيات التي يضمنها الشاعر نصه؛ حيث تأتي هذه النصوص موظفة ومذابة، فتفتح آفاقا أخرى دينية وأسطورية وأدبية وتاريخية[28] فهل نحن بحاجة إلى آفاق دينية وأسطورية أخرى أم إلى آفاق جمالية؟

هناك دعوة أخرى ترى أن لا هوية للنص إلا هوية الإبداع ذاته، ولا يمكن أن يكون النص نصاً للهوية وهذه النظرة تهدر الوظيفة الأساسية للإبداع التي أكدها، حتى الأوائل من الوثنيين أنفسهم كأرسطو، وهي الوظيفة الأخلاقية، وتدعونا من جديد إلى نظرية بائسة هي نظرية الفن للفن.

إن الاهتمام بقضية التناص وتوظيفه للتعبير عن القضية ونقيضها كما رأينا عند مختلف الاتجاهات وآخرها التفكيك -الذي وظفه هو الآخر لنقد التمركز نحو الذات في الفكر الأوربي، يدل بوضوح على أن القضية ليست في التناص بحد ذاته لأنه ظاهرة لصيقة بالأدب ولكن فيما يتم توظيفه. ولذلك فالتناص الذي نريده يجب أن يؤدي ثلاث وظائف بالنسبة للمتلقي التذكير والتعريف والتمثل، فلم لا نستعمله نحن المسلمين ليكون أداتنا لحفظ الهوية وإنتاج نصوص لها هويتها الخاصة؟، ولكنها هوية فاعلة ويمكن أن نستفيد من قضية التناص لجعلها تعبيرا عن عودة الروح عندنا وإلى إعادة الأصول الضائعة للنص العربي. فلنا تاريخ في الشعر لو استمره شعراؤنا لأعادوا كتابته وأضافوا إليه بما يتماشى ومجتمعنا الحالي. إن لنا في تاريخنا السردي روائع عذراء من أشكال السرد العربي كالأمثال والسير والسرد القرآني والأخبار والنوادر والطرف والمغازي كلها تكفي ولا ننتظر الغرب حتى يعود إليها لنعود نحن، وفوق كل هذا لنا نقدنا الذي أعطى فكرة التناص حقها خاصة من الناحية التطبيقية أنتجت مناهج كالموازنات، والمفاضلات والمعارضات والتفسير والتأويل، ولكن التناص مساءلة لهذه الأشكال التعبيرية التي ظلت حبيسة الكتب.

علينا أن نمارس فقه البديل كما يقول طه عبد الرحمان الذي هو فقه الإحساس بأنه يجب أن نجعل مما ننتج قادرا على أن تكون له صفة العالمية بمقتضى الأثر والتأثير الذي يتركه ومن ثم تؤكد هوية تقاوم الزمن في الوقت الذي تسايره، وتقاوم التغيير في الوقت الذي تظهر فيه كنموذج للتغيير، وليس باعتبارها حصنا فقط منطويا على الثبات والإطلاق بدل الحديث عن هوية ناجزة أو هوية كسيرورة تاريخية فقط، لأننا إذا نظرنا إلى الهوية كتاريخ مسقطا في

الإيديولوجيا. والإيديولوجيات تتصارع فيما بينها لتكون بديلا عن الواقع. فتراثنا أغنى من الإيديولوجيا من حيث الثراء والتنوع، ثراء بثراء ديننا وحضارتنا نستطيع أن نصوغ منه هوية فاعلة ومؤثرة، فما الذي يدفعنا إلى أن نروج لفكرة موت الشعر وهيمنة الرواية؟ أو نروج لفكرة موت الكاتب وميلاد النص؟ ما الذي يدفعنا إلى القول بالبنية والعلامة وإلغاء التاريخ والذات؟ أو القول بالعمل المفتوح على حساب العمل ذي الدلالة المحددة؟ ما الدافع الذي يبرز لنا الثناء على الغموض على حساب الوضوح؟ هل هذا هو التطور الطبيعي للسؤال النقدي؟ أم أن الأمر ليس سوى إعادة إنتاج لمعرفة الآخر؟ ما هي مضار هذه الإجراءات النقدية على الأدب والثقافة العربية؟ تلك أسئلة تحتاج إلى بحث آخر.

إن السعي وراء التناص، على المستوى الإبداعي والنقدي، يخفي خطورة قد لا تكون بيّنة، وهي أن النص حين ينقل من بيئته يأتي محملا بتاريخه وثقافته وإيديولوجيته، فيحاصر النص الغائب النص الحاضر وينهكه، ويؤثر على طاقته ومناعته، وحينذاك يفقد النص الحاضر هويته ويتحوّل إلى نص ذي هوية أخرى.

لقد أصبح المؤلف في نظرية التناص نتاج النص، فالنص هو الذي يبدع المؤلف وليس العكس. ثم أصبح القارئ هو الذي يبدع النص ومعناه، وليس النص ولا المؤلف، فالمؤلف في الحالتين مقتول. ولم يقتصر الأمر على المؤلف فحسب، بل تجاوز إلى إبعاد كل المؤسسات المحيطة بالنص، وتنصيب النص سيّدا على الكل، وهكذا يتحوّل النص إلى كائن مقطوع الجذور، ولكنه سيد الحياة المعاصرة.

من جهة أخرى تجلى انبهارنا بالغرب من خلال الارتباك الذي نلاحظه في ترجمة مصطلح *intertexte* وما جاوره من مصطلحات مثل *métatexte* و *paratexte* و *hypertexte* و *architexte* وذلك منذ سنة 1979 حيث ترجم محمد بنيس المصطلح بالتداخل النصي وراح بعده النقاد والباحثون ومراكز الترجمة يقترحون في كل مرة مصطلحا لا يراعي خصوصية اللغة العربية، فليس هناك منهجية واضحة عند المترجمين مما يعكس، الفوضى والرغبة في الاختلاف على حساب هوية النصوص النقدية التي هي من هوية اللغة العربية.

ربما كان علينا أن نقول منذ البداية: إن التناص ظاهرة طبيعية في النصوص، وهذا ليس غائبا عن كل من يتعامل مع النصوص الأدبية وغير الأدبية. ونحن لم نهدف إلى التعريف بهذا

المفهوم الذي أصبح الآن في عداد المصطلحات الكلاسيكية، ولكن هدفنا كان لفت الانتباه إلى الطريقة الرومانسية التي يتعامل بها النقد العربي الحديث مع منتجات الثقافة الغربية. لقد انبهر(العقل) العربي بأوروبا، وكنا نتصور أن هذا الانبهار قد مرّ منذ عهد الطهطاوي وغيره، ولكن يبدو أنه سيظل إلى سنوات قادمة. وأن نظل نسعى إلى التطور من الخارج (فأن نتطور يعني أن نستفيد من غيرنا، وحتى نستفيد من غيرنا يجب أن نكون في مستوى معرفي يؤهلنا لذلك. وضع جدلي وجدنا فيه أنفسنا ربما لأننا اخترنا الحلول السهلة وحاولنا القفز على التاريخ بفهمنا أن التطور يأتي من الخارج وليس جدلا بين الداخل والخارج وها نحن ندفع ثمن هذا الاختيار غاليا في شكل حالة من فقدان التوازن الاجتماعي والثقافي والنفسي والسياسي)[29].

إن التناص الذي ينسجم مع تصوّرنا، وهو تصور مستمد من الثقافة العربية الإسلامية هو التناص الذي يكون فيه النص الغائب حاضرا حضور الضيف، بحيث يبقى النص الحاضر هو صاحب السلطة، لا يفقد هويته ولا انتماءه، أما التناص الذي يجعل النص ميدانا لصراع النصوص المتناقضة والمتحاربة على حساب النص فهو يلغي النص ويفقده هويته. فنقرأ نصوصا بلا هوية لا طعم لها ولا ذوق ولا رائحة.

الإحالات:

1- محمد نور الدين ألاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هابرماس، ط2، أفريقيا الشرق، بيروت/الدار البيضاء، 998 ص179.

2-م ن، ص161.

3- يراجع آمنة بلعلى إبجدية القراءة النقدية، ديوان المطبوعات الجامعية 1994 ص 102.

4 - ديوان أدونيس دار العودة بيروت 1986 مجلد 2 ص 405-406.

5 - ديوان السياب، دار العودة بيروت- م1 ص 395.

6- يراجع مجلة شعر، ع 27: ص 81.

7 - مجلة الآداب ع 11- ،1956 ص 2.

8 - ميخائيل باختين، تحليل الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ط1 1987 ص65-66

9 - رشيد يحياوي حوارية الشعر عند باختين البحرين الثقافية ع30 ص63.

10- حوار مع جوليا كريستيفا، مجلة البحرين الثقافية ع26 ص81.

11- م ن، ص81.

12- يراجع عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1998 ص 281.

13-م. ص 336

14- م ن نقلا عن ليتش ص ص 372 و340.

15- م ن، ص 372 -373. نقلا عن ليتش ص160-61.

16 جيرار جنيت: *Gerard Genette. Palimsestes la littérature au second degrés.éd seuil, paris.1982.P.11*

17- طه عبد الرحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء -بيروت، 2000، ص48.

18- رشيد يحياوي: م س ص64.

19- المرجع نفسه :74.

20- نبيل منصر "نشيد متخيل الصحراء"، مجلة البحرين الثقافية، ع 26 ص64.

21 - قصيدة الجبت لعلي الدميني، من كتاب تشريح النص لعبد الله الغذامي، دار الطليعة بيروت لبنان ط1، 1987.

22- يراجع تيري إيجلتون النظرية الأدبية، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة السورية، ص67-80.

23- نفسه ص57.

24 - عبد العزيز حمودة، المرجع السابق، ص 166.

25 - يراجع م ن، ص169.

26 - حوار مع جوليا كريستيفا مجلة البحرين الثقافية، ص 82.

27- عبد العزيز حمودة نقلا عن بارت ص387.

28- تراجع مجلة أفق. التناص النشأة والمفهوم www.ofouk.com

29- من مقال عبد الله العشي مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية. جامعة باتنة، الجزائر، ع2، 1994 ص73.

# القيمة الفنية الدلالية

# في شعر بدوي الجبل

د. مها خيربك ناصر

الجامعة اللبنانية

أولاً: كلمة ومفتاح:

الشعر الحقيقي نوع من الوحي، به تستنطق الذات المبدعة روحاً، تمردت على الزماني المكاني والجزئي؛ لتتحد بكلية مطلقة، ومن ثمّ يتمخض اتحادها ومضات فكرية تتجلى، في وعاء اللغة، جسداً نصياً مكتملاً في ظاهر التكوين، غامضاً في كشف معانيه، فيبقى المعنى رئيس غامضاً مستتراً في تراكيب، هندسها الشاعر في لحظة إبداع، ونفخ فيها بعضاً من روحه، لتأتي حية وعلى غير مثال، ممهورة بخصوبة الإبداع.

يتمايز النص الإبداعي، بتمرده على صنمية الانتساب، كونه نموذجاً مؤسساً على قيم فكرية ثابتة، من حيث الموضوعات، وعلى خصوصية إبداعية لغوية، من حيث الأنماط والأشكال والرموز والدلالات، فهو النص " الثابت المتحرك" يكتسب من ثباته القدرة على تبني الموضوعات الإنسانية، ومن حركته مقومات الاستمرار والديمومة في المستقبل؛ ويتماهى الثبات والحركة بختزل المشاعر الإنسانية وحاجاتها، ويواكب التطورات النفسية الوجدانية، المتوحدة في حقيقة تكوينها، والمتبدلة المتغيرة ضمن معطيات جدلية الإقرار والتأويل، إنه أشبه بجسد يكتسب قيمته من جوهر روحيّ، ومن أساليب الإفصاح عن مرتبة هذه الروح، وذلك من خلال أدوات تعبر لتعكس عمق العلاقة بين الروح والجسد النصي.

تأسيساً على هذه الفرضية يمكن القول إن النموذج الإبداعيّ بوحي بنبض ذاته، إذا حافظت الفكرة الروح على استمراريتها وحتمية ارتباطها بالنص، وهذا متوقف على أمرين: أولهما: قدرة الفكرة على الاستمرار في الآتي من خلال بثها في موضوعات إنسانية لا تعرف

الموت أو الفناء. وثانيهما: قدرة الكاتب الخالق والمكتشف على جعل الفكرة تتقمص أجساداً نصية لا تعرف الفناء؛ وذلك بواسطة لغة فنية تتضمن دلالات متجددة بتجدد الحياة، كونها تزخر بزخم من الصور الفنية والدلالية المحفزة على القراءة والنقد، والتحليل والتركيب، وتوحي بإيقاع موسيقيّ مشحون بكمون حركيّ، تخرق فاعليته الوحدانية حواجز الزمان والمكان، وتضمر إيقاعاته الداخلية دعوة إلى تذوق المتعة الفنية، ومعرفة الأسرار الكامنة في هذا الخلق الفني المتجدد بتجدد الحياة.وهذا مشروط بالاستعداد الفطريّ والاكتساب الثقافيّ.

بهذه الرؤيا نستطيع أن نقرأ شعر بدوي الجبل، الذي ترك تراثاً حياً غنياً بتعدد الموضوعات المعبرة عن قلق الإنسان العربي وآلامه وطموحاته، ومتفرداً بالأشكال الجمالية الفنية، وباللغة الجزلة، والدلالات العميقة، والرموز المتباينة، فجاء شعره ومضة إبداعية منبثقة عن ذات استقرت الحاضر، واستشرفت المستقبل، ورسخت قيمها ومفاهيمها وتطلعاتها، رؤى إنسانية تعكس الواقع، وتوحي بالرغبات والآمال والطموحات.

استطاع بدوي الجبل أن يثري نتاجه الشعريّ بقيم فنية، متمثلة بثقافته الأدبية، والدينية، والوطنية، والقومية والإنسانية، وتجلت هذه القيم في ابتكارات تركيبية تنم عن غناء مخزونه اللغويّ، وتفصح عن طاقاته الإبداعية، وتوحي بالتفرد، والخروج على المألوف، فأوجد نمطاً شعرياً تقليدياً، من حيث الشكل، والوزن، والتنوع الموضوعي، والجزالة اللفظية، وتجديدياً، من حيث الصور والأساليب، والتنوع التأليفي المنهجيّ، والمنظور الفلسفي، والإيحاء الموسيقي الداخلي، والغنى الثقافيّ الإنساني، فاكتسب شعره هوية ذاتية، تتميز بجذوة الأصالة، وديناميكية التجديد.

ثانياً: ثنائية العلاقة بين التأصيل والتحديث في شعر البدوي:

إذا كانت الحداثة تعني التغاير مع القديم في الموضوعات والأنماط المألوفة، والخروج على العرف والعادة بهدف اتخاذ موقف. أو إذا كانت الحداثة تعني التماثل مع الغرب، فإن بدوي الجبل لا ينتمي إلى التيار الحداثي المزعوم، أما إذا كانت الحداثة حركة تجدّد ذاتها، وتتجه نحو المستقبل بأدوات أكثر قدرة على مواكبة التطور الحتميّ، والتعبير عن الأنماط الحياتية المتبدلة في ظاهر أشكالها. وإذا كانت الحداثة، كما يراها أدونيس، تعني قبلياً تساؤلاً جذرياً يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وانفتاح آفاق تجربة جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير

يكون في مستوى هذا التساؤل... والصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون[1]. فبدوي الجبل ينتمي إلى فضاء الحداثة اللازماني_ اللامكاني؛ لأنه استطاع أن يستمد من فهمه للإنسان موضوعات تناولها بأسلوب شعريّ مبتكر، صاغه بتعابير جزلة قوية أصيلة، نابضة بالرموز والدلالات المستنبطة في علاقات لغوية خاصة ممهورة بالغنى المعرفي والدلالي، فعكس نتاجه العلم الفنيّ المتأصل في عبقرية اللغة، والقابلية الفنية التجديدية الاكتسابية المنبثقة عن هذا الأصل، فحصّن البدويّ لغته بفضيلة الانتماء إلى الجذر الثابت، وخصّها بطاقاته الروحية الإبداعية، ورؤياه الشعرية.

أفصح المنتج الفكري الشعريّ عن ثقافة بدوي الجبل، وعن نظرته إلى الإنسان والكون والحياة والأوطان والأمكنة والزمان، و أضمر، في الوقت عينه، قيمه الروحيّة والحضارية والفلسفيّة، وتطلعاته المثالية، وألبس مفاهيمه النابضة بالقيم المعرفية أثواباً لفظيّة، مادتها الخام جواهر لفظيّة معجميّة، تحت بطاقات إبداعية، غايتها خلق النماذج الأكثر توافقاً مع حركة الحياة، و ابتكار الصور الأكثر غنى بالمفاهيم الإنسانية، فأسس لأصالة ما تزال محطة لمسارات جديدة، يكرّس هويتها بعض الأدباء المبدعين، على الرغم من تصنيف بدوي الجبل في قائمة الشعراء التقليديين.

مما لا شكّ فيه أن بدوي الجبل جمع مابين القديم والحديث، وتجلّى ذلك في نتاجه الشعري، الذي خلق إشكاليات نقدية، برزت في أكثر من جانب فنيّ، وإذا حاولنا تقصي بعض الجوانب في شعره تبيّن أنها منغرسة في انتمائها، و تنهض بفعل إبداعي متحرك نحو المستقبل.

أ- جدلية العلاقة بين أصالة اللفظ ورمزية الدلالة

تشير قصائد بدوي الجبل إلى غنى لغوي، برز في استخدام المفردات العربية الأصيلة المحمّلة بوظائف دلاليّة متنوعة، وذلك من خلال نسجها في صياغات مبتكرة جديدة، قوامها مهارة في اختيار اللفظ، و معرفة دقيقة بتقنية إنتاج الخطاب، وقوانين تشكيله الداخلية، فتمخضت تجربته الشعرية عن منتج جديد متجسد بعناصر لغوية ثابتة في استخدامها المعجمي الأولي، متحركة في فضاء ترميزيّ متمرد على التصنيف الزمانيّ والمكاني، فاكتسبت هذه

---

1- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار النهار للنشر، بيروت، ط1.

المعاصر في شعره أصالة وحرية، أصالة من حيث انتمائها إلى العرف الوضعيّ، وحرية من حيث انتمائها إلى فضاء دلاليّ مشحون بتأويلات تنم عن العمق الفكريّ، والغنى المعرفيّ، والبعد الإنساني.

استطاع بدوي الجبل أن يوظّف مخزونه اللغويّ في خلق نماذج أكثر تعبيراً عن جوهر الحياة، فأغنى التراث الأدبي بلغة شعرية أعادت ترتيب وتنظيم الألفاظ في نسق جديد ومغاير حققت نظرة ريتشارد إلى وظيفة اللغة الحقيقية، والتي قال عنها: "ليست وظيفة اللغة ذات الألفاظ أن تقدم إلينا نسخاً من الإدراكات والاحساسات المباشرة بلحمها ودمها، إنّ الكلمات لا تصلح لهذه الغاية، وعملها الحقيقيّ أن تعيد بناء الحياة وأن تبعث في الإدراك معنى النسق والنظام"[1] ولذلك يمكن القول إنّ بدوي الجبل شاعر أصيل يتكئ على الموروث الصالح القابل للحياة، و محدث يتجه برؤياه نحو المستقبل الذي يصون ويحفظ ما تمخضت عنه تجاربه الحياتية؛ الأدبية والفنية والسياسية والوجدانية والإنسانية، فحافظت ألفاظه على أصالتها المعجمية، واكتسبت قيماً دلالية جديدة ومتجددة، من خلال اتساقها في تراكيب نابضة بالصور والرموز. ففي هذا البيت من قصيدة ( إنّي لأشمت بالجبار)[2]:

ترنح السوط في يمنى معذبها ريان من دمها المسفوح سكرانا

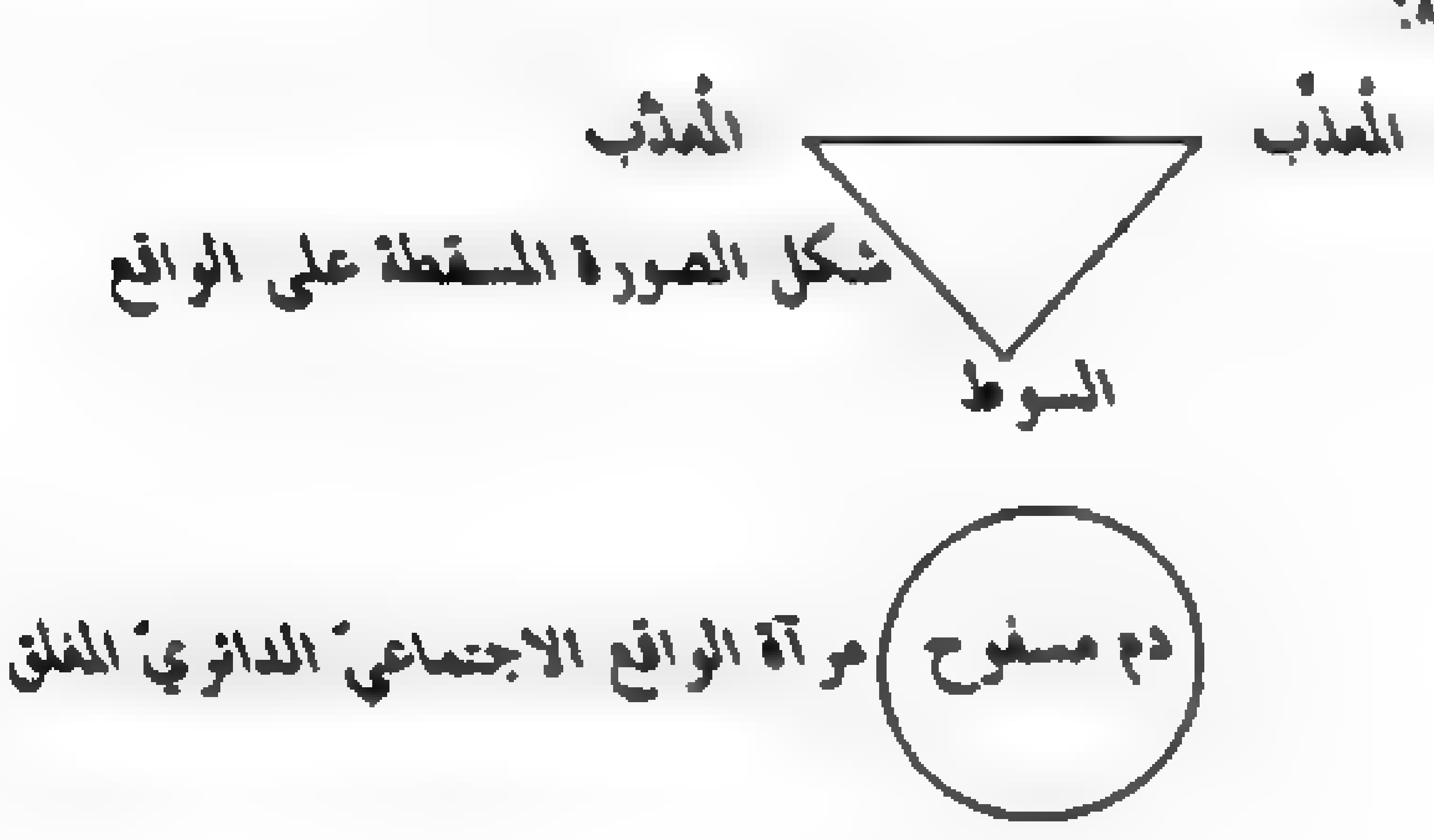
لا نلمس لفظة واحدة بعيدة عن معجم الألفاظ العربيّة؛ فكلمة "ترنّح" تعني التمايل من سكر أو ما شابهه، و كلمة "السوط" تفيد دلالتها المعجمية أداة للضرب و كلمة "ريان" تفيد الارتواء بعد عطش، و كلمة "المسفوح" اسم مفعول تدل على الأذى وسفك الدماء وإراقتها، ولكنّ ترتيب هذه الألفاظ وحياكتها بأداة الشاعر الأسلوبية الخاصة به منحها قيماً دلالية جديدة؛ فالسوط لا يتحرك بفعل خارجيّ بل هو يكتسب من يمنى المعذِّب المعتدي عدوى القهر والظلم والاستبداد، فصار الضرب حالة من الإدمان، يحتاج معها السوط إلى جرعة؛ ليشعر بالارتواء، ونشوة السكر، ولذة الخمر المقطر من دماء الشعوب المستعمرة. فتحددت العلاقة في مستوى تلاثيّ الرؤى (السوط_ المعذَّب_المعذِّب) وتمخضت العلاقة، غير المتكافئة في الدور والموقع، عن

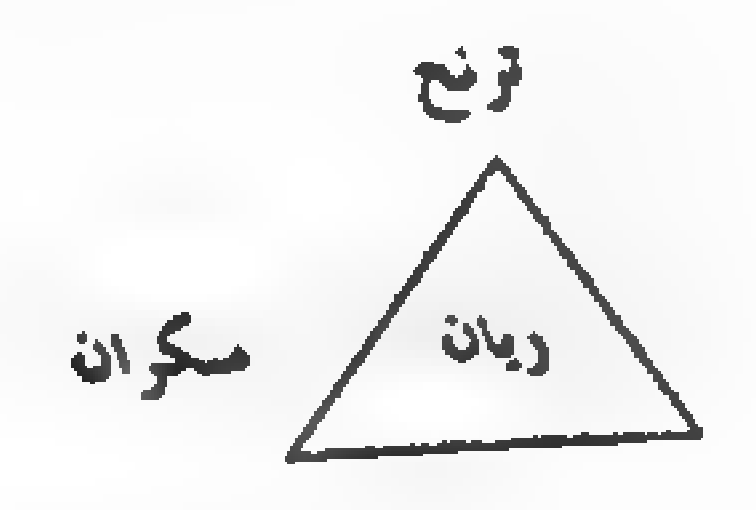
1 _ I.A. richards.philosophy of rhetoric:pp.133_134

2- ديوان بدوي الجبل، دار العودة، بيروت، ط 1978، 1، ص 80.

وجود حالة تناقض العرف الإنساني، وهي الرغبة الدائمة في الحصول على سكر ينأى، حتى بالجمادات عن الواقع الأليم المرفوض، فتحوّل السوط، بفعل الحدث العجيب، إلى راغب في سكر دائم؛ علّه يسكت الله بأله، وداءه بدائه(وداوني بالتي كانت هي الداء).

اضاف بدوي الجبل إلى هذه الألفاظ صوراً ناطقة ببشاعة الظلم، وخصّبها بتأويلات، و حصر لها، من خلال صياغتها وتنظيمها في نسيج لغويّ متناسق في اللفظ والدلالة، لكانت ثلاثية الألفاظ (ترنح_ريان_ سكران) تأكيداً على الرغبة في غياب الأحاسيس والمشاعر، وعدم المبالاة بالنتيجة النهائية المختزلة لمجازر إنسانية تفضح صورها في شكل أحادي "دم مسفوح" يعكس الواقع وظلاله:




الصورة المعكسة عن مرآة الواقع
نتائج وظلال هذا الواقع
غياب عن الوعي
قبول مُمَنْع
لا فاعلية

وفي قوله من القصيدة عينها( إني لأشمت بالجبار):

لتمضي على الذل غفراناً لظالمها      تأنق الذل حتى صار غفرانا

نلمس في نسق التركيب اللفظي إبداعا مغايراً في استخدام الألفاظ، وتوظيفها في إبلاغ رسالته من خلال شحنها بصور ورموز ودلالات متنوعة، فكلمة" أغضي "تعني تطويع العين على إهمال فعل الرؤية، مع سكوت وصبر، والشعوب المظلومة، في رأي الشاعر، لم يكن سكوتها وصبرها ناتجين عن عجز وجبن، بل عن رغبة في التمسك بموروث فكريّ خاطئ، يخدر الشعوب بالتسامح والغفران، حتى ألبسوا حالة الذل وأعجبوا بها، وصاحبوها، وأقنعوا أنفسهم بأنّ قبول الذل نوع من التأكيد على سمو أخلاقهم.

في محاولة لكشف سر الحياكة اللغوية في نسيج تركيب هذا البيت نلمس أنّ صدر البيت وعجزه تماثلا في عدد الكلمات، وتوازنا في استخدام أنواع الكلم، إذا أسقطنا تكرار كلمتيّ( الذل_ غفرانا)، أي إنّ الكلمات المستخدمة: ثلاثة أفعال_ ثلاثة أسماء_ ثلاثة حروف جر، فاكتسب البيت بتوازن وتماثل عناصر اللغة حالة إرضاء وتسوية بين أنواع الكلمة، الأفعال الدالة على الحركة والزمان، والأسماء الدالة على معنى قائم بنفسه مجرد من الزمان والحركة، وحروف جر لا معنى لها إلاّ من خلال اتصالها في الجملة اللغوية، والتي تتميز بوظيفة خفض وذل الأسماء الواقعة بعدها. وهذا مطابق أنواع العناصر البشرية الاجتماعية المقسمة إلى عناصر تتميز بالحركة ومواكبة الزمن، وعناصر تتأثر بالعوامل الخارجية ولا معنى لها إلاّ في ذاتها ومن خلال انتظامها في المجموع، وعناصر تبدو ضعيفة في شكل تكوينها، ولكنها أدوات فاعلة سلبياً. وتساوي العناصر يبقي المجتمعات في وضعية تسوية له أسبابه ومبرراته، وهذا هو واقع المجتمعات العربية التي تساوت نسب وجود الحركات الفاعلية ووجود المجموعات الخاضعة في قرارها إلى عامل يفصح عن موقعها الحقيقيّ، وفاعلية الأدوات الاجتماعية التي تستخدم أدوات ربط للتأثير على المجموعة الخاضعة إلى عامل يمنحها شكلاً حركياً، فكان الشكل الأكثر طغياناً ظاهرة الانكسار والخفض، ومعها ضعفت فاعلية العناصر الحركية، واتسمت المجتمعات بالرضى والقناعة، وقدرية تشير إلى الذل المقنع بالخنوع.

يعتقد بعض الدارسين والنقاد ومحبي الأدب أن جمالية هذا البيت تكمن في جودة الاستعارات؛ ولكنّ الاستعارات ما كانت لتفعل فعلها من دون المهارة اللغوية التي دعمها الشاعر بتنظيم فكريّ معرفيّ خاضع في تشكيله إلى منهج منطقيّ، يسلّم الأفكار، وينسق المعطيات، ويصدرها نظريات اجتماعية إنسانية. فالتكرار اللفظيّ لم يثقل البيت الشعريّ برتابة

التكرار، بل أضاف دلالات متمايزة بين طرفي البيت، ففي الشطر الأول كان "الذل" قاتما والعين تغضي عن رؤيته، وبدا ظاهر فاعليته ضعيفاً خاضعاً لأدوات تساعده على تثبيت نفسه، وفي الشطر الثاني صار الذل الشكل الأكثر أناقة وإعجاباً وملازمة، واكتسب خاصية الركن الرئيس في وجودنا؛ إذ تحوّل إلى مسند إليه ممهور بعلامة القوة والاقتدار:

دلالة الأفعال:( تغضي – تأنق – صار)

تشير حركة الأفعال إلى إدراك الشاعر المعنى العام للقصيدة، وربط المعنى الجزئي بالمعنى العام غير المتناقض والروح الكلية الموحية برفض واقع عربي يطمح الشاعر إلى تغييره، فكانت كلمة"يغضي "مرتبطة بحاضر معاش، أنتجه ماض غالى في التملق والتزيين الكاذب، فكسر الشاعر الزمن الحاضر بعودة إلى زمن مضى اقتصرت أهدافه على الاهتمام بالمظاهر، "تأنق"، فتمخضت الأهداف عن خلق حركة سلبية تحويلية"صار " غيّرت في فهم القيم، وأدت إلى انقلاب في المفاهيم، فاكتسب الفعل "صار"، بالصياغة، دلالتين؛ أولاهما: دلالة التحويل وما تشير إليه من انقلاب في المفاهيم، وثانيتهما: دلالة الجمع بين ماض وحاضر تناقضت فيهما القيم.

دلالة الحروف:(على – ل – حتى )

أما حروف الجر فقد تطورت دلالتها من خلال السياق من استعلاء سلبي على الواقع، إلى تعليل سبب الاستعلاء، وصولاً إلى تحديد الغاية، فجاء ترتيب دلالة الحروف متناغماً مع حركة الأفعال: استعلاء "على"_ انكسار مصحوب بالتعليل" اللام"_ تحوّل نفسي" صار".

دلالة الأسماء:( الذل – ظالم – غفرانا)

أما دلالة الأسماء الثلاثية اللفظ، الخماسية الاستخدام، فلقد أضمرت توصيفاً للواقع النفسي العربيّ، فكلمة "الذلّ" الأولى يتوافق ظاهر حركتها"الكسرة" مع نظرة الاستعلاء العربي وعلم مآلاتها بالذل، والثانية تشير حركتها إلى تملك الذل في النفوس، و امتلاكه أحادية الوظيفة الإسنادية.أمّا كلمة "لظالمها" فقد ارتبطت بعلامتين، علامة الحركة الصوتية ( الكسرة)، وعلامة الحرف البصريّ السمعيّ (ها) والعلامتان دلالاتهما الإنهاك، فالكسر يشير إلى الإخضاع والتعب وإرهاق الظالم. تجسد كلمة "ها" الإنهاك الناطق المتمثل بحرف صوتيّ يشير إلى التعب ومدّ الصوت، أما كلمة "غفران" فلقد دلّت في الموضعين على النصب والتعب؛ لأنّ الغفران يستحق

دائماً بعمليات عرض للمعطيات وتحليلها، ومن ثمّ يصدر الحكم بالإيجاب أو السلب، وبهذه المهارة اللغوية المفرضة بطاقات إيمائية استطاع بدوي الجبل أن يحقق نظرية الجرجاني" القائلة بأن الألفاظ " خدم للمعاني وتابعة لها، ولاحقة بها، وأنّ العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق[1]"

تأسيساً على هذه النظرية، يمكننا إبراز العلاقة بين اللفظ والمعاني في البيت السابق:

الذل غفراناً

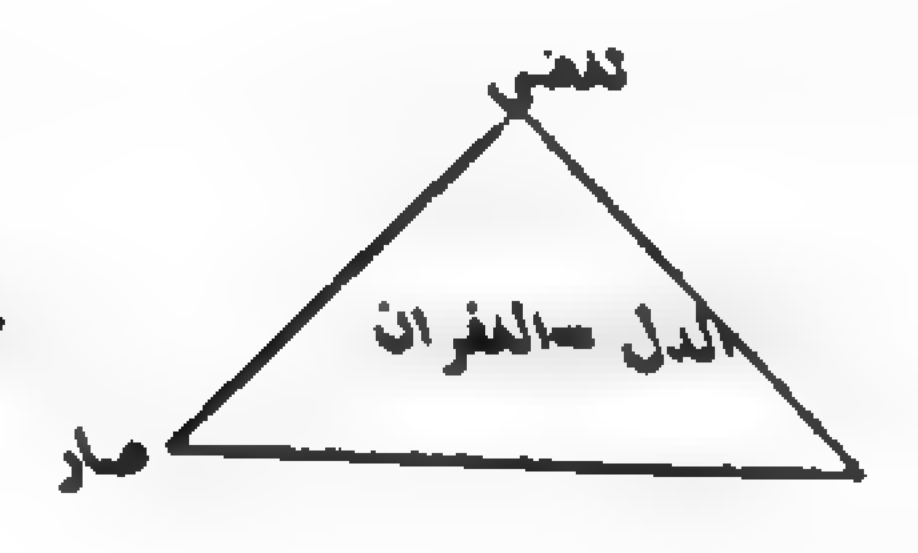
الظالم

الذل غفراناً

تساوت في الواقع الاجتماعي المسافة بين الذل والغفران بالنسبة إلى الظالم، فرمز الشاعر حالة التسوية المريبة بشكل هندسي مسطح مغلق لا تميز عناصره الاسمية بين الذل والغفران، لأنّ فاعلية الحدث تحويلية سلبية يتكوّن منها شكل هندسي" دائري" قوامه شكل هندسي" ثلاثي" الرؤوس.

تتجلى فاعلية الحدث في هذا الشكل الهندسي:

تأتي




شكل مستوى الحدث السلبي" المغلق، الثلاثي" الرؤوس

1 – الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص44.

تشير بنية البيت الدلالية إلى وجود حركة هندسية دائرية مغلقة، أدواتها روابط لغوية، لا يراعي المخاطب العربي، في تأسيس خطابه، أهمية عملها التحويلي؛ لأنه لا يجيد استخدامها ويدعي عكس ذلك، علماً أن هذه الأدوات طاقة تحويلية قادرة على تغيير مسار فاعلية الحدث _ الفعل، وتغيير نتائج المعادلة الاجتماعية. فعكس هذا البيت نتائج سلبية، تساوى فيها الغفران والذل؛ لأن المجتمع العربي لا يجيد استخدام الروابط العقلية، مما أوصل إلى انقلاب في المفاهيم، وتداخل في التعليلات والتأويلات الدينية.

لما كان الهدف من استخدام الألفاظ الدلالة على المعاني التي يقتضيها العقل، كما قصد الجرجاني في قوله: "ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"[1]، فلقد تعددت دلالة اللفظ الواحد في شعر البدوي وفق ما اقتضته الحاجة العقلية _ الإبداعية، فكلمة "الغفران" التي أفادت دلالات دينية واجتماعية ونفسية عامة، اتخذت في سياق قصيدة" اللهب القدسي"[2] دلالات مغايرة في قوله :

حسب الأحبة ذلاً عار غدرهم وحسبنا عزة أنّا غفرناه

لقد دلّت كلمة "غفرناه" على القوة والاقتدار والتسامح؛ فالأحبة أذلاء، يتلبسهم العار، وشيمتهم الغدر، وهم معروفون بجناياتهم التي يستدل عليها بورود لفظة "الأحبة" اسماً صريحاً معرفة. أما" أنا" الشاعر فلقد صارت بعزتها رمزاً جماعياً "نحن"، واكتسبت خاصية الاتصال، وارتقت بجمعها إلى حالة التوحّد الجمعي؛ لتحول "الأنا" الدالة على متكلم واحد إلى "نا" الجماعة المتميزة بالبروز والاتصال، وتعددية الوظيفة والدلالة، فانتفى التماثل بين الذل والغفران. الذل # الغفران.

برع البدوي في صياغة الألفاظ أثواباً جديدة للمعاني الجديدة المتبدلة من جسد نصي إلى آخر. فكان ولازه كما قال إليوت، إلى" اللغة التي يرثها من الماضي، والتي يجب أن يحافظ عليها

---

1- م، ن، ص40_41.

2- الديوان، ص 391.

وينميها[1]، فتمايز شعره بمهارة ظهرت في تنسيق الألفاظ، وبناء تراكيب مؤسسة على التقديم والتأخير والحذف، و في تطويع المفردات و صياغتها ألفاظاً فنية غنية بالصور والدلالات،و قوامها قوانين نحوية وصرفية استعصم بها عن الجنوح والخطأ، فظهرت قدراته التأصيلية_ الإبداعية من خلال إفصاح الكلمات عن قيمة أصلية،و قيمة مكتسبة ،لأنّ " الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلمات وإنما تظهر بالضم على طريقة مخصوصة(...) وأن يكون المعنى في ضم الكلمة إلى الكلمة توخي معنى من معاني النحو فيما بينها[2]، وهذا الضم القائم على استيعاب قوانين النسج النحوية اللغوية (المنطقية_ الفنية) دعمت شعر البدوي بخصائص الفصاحة والبلاغة.

عكس شعر بدوي الجبل غنى و اتساع مخزونه اللغوي، و جسّد تفكيره العلمي" التحليلي"، وبرهن عن قدراته الإبداعية التي حدّدت هويته الفنية الذاتية، واكسبت شعره فرادة في الصياغة والخلق الفني، وذلك من خلال إنتاج الصور و الدلالات الخاضعة في انتمائها إلى قوة العناصر الفاعلة والمتفاعلة لحظة الاستعداد إلى الكشف عن نتائج التجربة الإنسانية، التي تجهل ذاته الواعية أسبابها ومسبباتها، ولكنها تبنت، في اللاوعي المدرك، حياكة القوالب اللفظية، وتحصينها بقوانين اللغة، ومنحها وجوداً معنوياً، من دون أن تدرك ماهية السر المحرّض على الفعل وردة الفعل، أو نوع الحفز النفسي"، فانطلقت الألفاظ على أسرار المعاني المختبئة في صياغة لفظية تتسم بهوية أسلوبية خاصة ببدوي الجبل، لأنّ " الطريقة التي يستعمل الشاعر بها الألفاظ هي سر الشاعر نفسه، ولا يستطاع تعلمها: فالشاعر يستطيع أن يستعمل الألفاظ استعمالاً ناجحاً، ولكنه لا يدري كيف تتم هذه العملية[3]، فكان البدوي بذلك شاعر الأصالة اللفظية المتميّزة بالخلق الفنيّ، والغنى الدلاليّ،وشاعر اللحظة الفذوذية الإبداعية.

---

1- إليزابيث درو، الشعر كما نفهمه ونتذوقه،ص24.

2- دلائل الإعجاز، ص 201.

3- ريتشاردز، العلم والشعر، ص31.

ب- جدلية العلاقة بين النظم الخليلي والخلق الفنيّ الموسيقيّ

لم تتوقف أصالة البدويّ على توظيف اللغة المعجمية في أشكال فنية إبداعية، بل وظّف اللغة الموسيقية، أيضاً، من أجل خلق نوتات جديدة تبدأ من الأصل الخليلي وتتجاوزه في إيقاعات داخلية، تتناغم ورؤيا الشاعر الفنية والإنسانية.

نظم بدويّ الجبل قصائده على أوزان معروفة، أرسى بها الأقدمون تراثاً شعرياً متوازياً فاعلاً في جوانبه الإنسانية، فاستخدم أوزان البسيط والطويل والرمل وغيرها من البحور، ولكنه أضاف إليها الإيقاع الوجدانيّ المتناغم مع ماهية الموضوعات التي كتب بها، فعندما نقرأ قصيدة (إلى لاشمت بالجبار) تطالعنا القصيدة بنغم وجداني انفعالي قائم على المناداة والاستفهام، ولكن تركيب الفونيمات والمونيمات الصوتية اللغوية شكّل لحناً هادئاً يتمازج بإيقاعات الحركة النفسية الداخلية التي لازمت المتكر لحظة ولادة القصيدة.

افتتح الشاعر، الشامت بعدوه، قصيدته بمقدمة موسيقية لها وقع خارجيّ وداخلي، يتفوه الخارجيّ بأوزان الخليل المعروفة؛ لأنّ الشماتة حالة نفسية كونية عامة، وظاهرة توحّد بين جميع الأفراد والأمم، ولذلك كانت الموسيقى الخارجيّة تتسم، من حيث الظاهر، بانتمائها إلى عرف موسيقي قديم ومعاصر وحّدت بين الشاعر وغيره من الشعراء في حالة شعورية عامة، اتخذت من الإيقاع دلالة عليها. أما الموسيقى الداخلية فلقد كانت صدى للتكثير النفسي المتفرد الذي نأى بالشاعر عن ظاهر النغم إلى بواطن إدراكه الإنسانيّ، فعزف بأوتار أحاسيسه موسيقاه النابعة بالألم الكوني الواحد الموحد بين البشر المتألمين من جبروت الجبار، فلم تكن الموسيقى الداخلية صدى لشماتة أو لطبول نصر، أو غوغاء زهو، بل كانت نغماً موسقته حركة الألفاظ وترتيب نطقها في نسق خاص، منحها جرساً مماثلاً لبواطن أحاسيسه ومشاعره، ومتوافقاً مع المعنى الانفعالي الوجداني.

أوجد الشاعر، في مطلع القصيدة، فضاء موسيقياً تتمازج أنغامه مع عاطفته الوحدانية وتنتقل نغماته إلى الأجزاء المتوحدة في شعور نفسي جامع، تلتقي حوله الأفكار والمشاعر والأحاسيس والطاقات الإبداعية في عملية تأليف موسيقيّ، وتنسيق فنيّ مُوقّع بانفعالات المشاعر المتجلية في وحدة التأليف الموسيقيّ العام للقصيدة، كبنية متكاملة، وفي استقلالية الجزء كحالة نفسية خاصة. فإذا قرأنا هذا البيت:

أحنو على جرحها الدامي وأمسحه عطراً تطيب به الدنيا وإيمانا

نسمع التناغم الانفعاليّ النفسي الوجدانيّ الصادق، من خلال تناسق الحروف وإنتاجها نمطاً موسيقياً داخلياً يعكس صدق العاطفة وسمو الأحاسيس، فخلق تنسيق حرف "الحاء" المكرر ثلاث مرات، وحرف "الهاء" المكرر مرتين، في الشطر الأوّل إيقاعاً موسيقياً يتناغم و الشعور الحسي الثابت لحظة الكلام على جرح مظلوم، فعكس التماثل في التكوين الصوتي الموسيقيّ لهذين الحرفين صورة إنسانية ناطقة بالصدق والشفافية، تتمتع باستقلال الوحدة الإيقاعية الإيحائية، وبالقدرة على الاتصال بالكل الموسيقيّ العام للقصيدة من خلال نظم الألفاظ وترتيبها وتنسيقها في نظم صوتي يتناغم وأحاسيس الشاعر الوجدانية المتجسدة في كفاية الجزء المنقطع، وفي كمال الكل المتصل.

تجلى الإبداع الموسيقي في قدرة بدوي الجبل على التوفيق مابين استخدام اللفظ وأحاسيسه وانفعالاته، لأنّ "الحافز الإيقاعيّ يؤثر في اختيار الكلمات وترتيبها، ومن ثمّ في المعنى العام"[1]، فكانت موسيقى قصائده، الداخلية والخارجيّة ناطقة بالنغم الصوتيّ المُعبّر عن قلق النفس البشرية وآمالها وآلامها، وتطلعاتها ورغباتها واندهاشها لحظة المواجهة أو الكشف، وأوحت هذه الموسيقى بصور سمعية حسية تلامس مقاصد الشاعر وأهدافه، كونها رسوماً "صوتية _ سمعيّة" تبني روح الأفكار ولا تفصح عنها. فأبيات قصيدته "عاد الغريب"[2] أوحت موسيقاها الخارجية بإيقاعات بحر البسيط، وأضمرت نغماتها الداخلية مشاعر الحبّ والحنين إلى "الشام" في زمن الإبعاد والاغتراب، فلم تهزج موسيقى مطلع القصيدة بفرح العودة، بل نطقت بعمق المعاناة، وصدق العلاقة البارزة في قوله:

حلفت بالشام هذا القلب ما همدا عندي بقايا من الجمر الذي اتقدا

يرسم الشاعر في هذا البيت الإطار العام لأحاسيسه ومشاعره في الغربة القسرية المفروضة عليه، فهو المبعد عن لقاء الروح، أراد، في لحظة اللقاء الأولى بوطنه، أن يفجّر عواطفه المكبوتة كلاماً يختزل تجربة الإبعاد ونتائجها، فتجلى الاضطراب الشعوري، والتداخل في المواقف

---

1- نظرية الأدب، ص220

2- الديوان، ص 170.

المقسمة، والوطنية والإنسانية نغماً لفظياً منبثقاً عن اثني عشرة كلمة، لها كيان ظاهري مستقل، استخدم فيها عشرون حرفاً هجائياً، وهذا انعكاس صادق عن التناغم بين الشاعر والألفاظ حطة التشكيل اللفظي الموسيقي؛ فالعدد "12" له رموز دينية، ترتبط اكتمال بعض الدعوات بوجود رمزية العدد"12". واكتمال تجربة الحزن والألم في مرحلة إبعاد الشاعر عن وطنه، تجسدت في اثني عشرة كلمة جمعت عشرين حرفاً هجائياً من أصل ثمانية وعشرين، كأنه يرغب في تفريغ جميع مشاعره في وحدة لفظية موسيقية جامعة، قوامها قوة خلق إبداعي مقرون بانفعال شعوري يهدف إلى تجسيد وحدة الأفكار والعاطفة، فسكب في غنائيته الشعرية بعضاً من خصوصيته الروحية، التي أضفت على شعره نغماً موسيقياً داخلياً ممهوراً بطاقاته الإبداعية.

عكس البيتان السابقان علاقة الشاعر الوجدانيّة والوطنيّة بوطنه، وأوحت بمشاعر إنسانية تسمو على جغرافية المكان و تعبر عن الحنين المفعم بالحدب والحب، والفخر والاعتزاز، فلم تصدر حركة الألفاظ صخباً أو تحريضاً أو دعوة إلى موقف انفعالي، بل تمازجت في إيقاع نفسي متناغم مع وحدة العاطفة والفكر في موقف إنساني وطني يحوّل دماء الجراح، في البيت الأوّل، الى عطر تطيب به الدنيا، لينشر الطيب حقيقة الإيمان بقضايا الوطن، ويبقى، في البيت الثاني، جمر الشوق متقداً.

لم يكتف بدوي الجبل باحترام العرف الخليليّ في موسيقى الشعر، بل حرص على احترام القانون الاستهلالي في قصائده الشعرية، فصدّر قصائده بمطالع مصرعة، شأن الشعراء القدماء و التقليديين، غير أنّ هذا التقليد والتمسك بالعرف والقانون لم يكن ليفقد المطالع هيبتها الجمالية، أو يقصيها عن الفكرة الرئيسة العامة، بل شكّلت هذه المطالع مفاتيح عبور إلى الفكرة العامة الكلية، فإذا قرأنا بعض المطالع مثل:

| | |
|---|---|
| الزغاريد فقد جنّ الإباء | من صفات الله هذي الكبرياء |
| يا سامر الحي هل تعنيك شكوانا | رقّ الحديد وما رقّوا لبلوانا |

يمكننا ملاحظة تمسكه بالأصل وتجاوز صنميته، فالبيت الأوّل مطلع لقصيدة وطنية، عنوانها( عيد الجلاء)، وبدوي الجبل معروف بوطنيته والتزامه بقضايا الوطن، فكيف تكون حاله وقد أحرزت بلاده النصر وتمّ الجلاء؟

لقد أفصحت الكلمة الأولى من البيت الأول عن فعل طلبيّ بضمير الجراء، والطلب يعكس لوحة شعبية مقرونة بالزغاريد، وهذه حالة نفسية وجدانية، إنسانية، فطرية، المهمة يعبّر بها القوم عن ذروة الغبطة والسرور، وهي أكثر استخداماً عند الشعوب المحافظة على طبيعتها وفطرتها.

وظّف الشاعر أسلوب الإغراء في مطلع القصيدة لسبب نفسيّ غايته طلب الالتزام بالتعبير عن الحالة الشعبية غير العادية، وجاء التصريع ليخدم المؤلف النفسي والعاطفي، بواسطة رويّ الهمزة المضمومة، وقافية قليلة الحروف والحركات، وهذا متوافق مع روح الرسالة الشعرية التي كانت بوحاً وجدانياً يضج بزغاريد النصر الممزوجة بالإباء والكبرياء، فأفاد التصريع توازناً بين شطري البيت، وتوازناً بين التآلف الشعوري المتجلي في العجز عن توصيف حقيقة المشاعر المتطرفة في انفلاتها إلى حالة الجنون أو الكمال.

أما التصريع في البيت الثاني فقد توافق وحالة التعب والإعياء الموافقة انفعاله النفسيّ الوجدانيّ الناتج عن مخاطبة الجبار، لحظة تصارع في ذاته الرغبة في الشماتة و سمو القيم الإنسانية، فتجسد الصراع في تعب تجلى في مد الصوت( شكوانا_ بلوانا).

لم يخرج بدوي الجبل عن النسق التقليديّ في شكل الإخراج الشعريّ الفني، فالتزم وحدة الرويّ والقافية، ولكنه لم يكن التزاماً صنمياً اعتباطياً، بل التزام بالأصالة الفنية التي عبّر عنها باحترام الوقفات الموسيقية، و إغنائها بحركات صوتية متباينة وموحية بالجو العام للقصيدة، وبالروح العامة المختبئة وراء ظلال الحروف، فرويّ السين في قصيدته(وانجلت نفسي للنور)[1] أوحى بصدى الدهشة عندما يكتشف المرء سراً:

| | |
|---|---|
| أين أمسي؟أيّ لا يلوي به | مجتلى بدر ولا لألاء شمس |
| .. | |
| يا لأمسي وهو يجتاز المدى | بين أشباح من الأيام خرس |
| مزق الحق حجاباً للدجى | وانجلت نفسي في النور لنفسي |

1- الديوان، ص342.

يوحي إيقاع بحر الرمل، في هذه القصيدة، بموسيقى خارجية هادئة، تتناغم والفكرة الفلسفية المتوافقة مع حالة التأمل الوجداني، ومع نظرة الشاعر الخاصة. ولما كانت حالة التأمل وأكبها لحظات من العمق الروحي في المظاهر والمرئيات، فهي محكومة بهدوء نفسي، وبرؤية موضوعية تجلت في موسيقى داخلية أنتجها التركيب الصوتي بين الألفاظ، فتشكلت، من التآلف الجديد، موسيقى صعبة، وموسيقى حسية، والسمعية تستدل عليها بالنغم التفعيلي، وبدلالة الحروف الصوتية، فحرف السين، مثلاً، قام بوظيفة صوتية _ حسية تعمل على ترديد الصدى النفسي الموحي برغبة الشاعر في تمزيق الحجب وكشف الحقيقة، فسرت حياكة الأثواب اللفظية رغبة صوتية، يستدل عليها بالرموز والإشارات اللفظية والصوتية. فحرف "السين" المهموس يسر دعوة إلى الانتباه والبحث والكشف، ويشير، في القصيدة، إلى الرغبة الصوتية العميقة المنبجسة في بنية لفظية متناغمة تتقمص روح اللحظة الفذوذية الإبداعية، وتعكس التناغم الروحي بين أصل جوهري ثابت، ومؤثر شكلي متغير، ارتد نغماً نفسياً داخلياً، فحاوزه، اللامحدود، دلالات المنطوق اللفظي.

تشير موسيقى الألفاظ في شعر البدوي إلى تأصله في موروث ثقافي محرّض بطاقات إبداعية، وإلى صدقه العاطفي والفني، وإلى قدرته على توظيف مخزونه الفكري، وتصوير انفعالاته، لحظة دخوله في أي اختبار وجداني جديد، فكان يصدر عن كل عملية تفاعل منتجاً لفظاً موحداً بين أفكاره وانفعالاته، لفظاً وتراكيب وصوراً إيقاعاً، فتمايزت نصوصه بصدورها عن ذات عامة متوحدة عاطفة وعقلاً ومشاعر وأحاسيس.

ج_ جدلية التنوع الموضوعي ووحدة التنوع.

لما كان الشعر الصادق هو نتاج التفاعلات النفسية المتوازنة بين ما يتلقاه المبدع من عالم الوحي المنبجس، وما يكتسبه من مؤثرات خارجية، فإن هذا المنتج يخضع في إنتاجه إلى مؤثرات غضب الجينات النفسية والثقافية، وما تختزنه من قيم وأحاسيس ومشاعر، تضمر عقداً سرياً بين الوعي و اللاوعي، هدفه خلق نوع من التوازن بين الذات الواعية المدركة وإلهامها، والموروث النفسي الثقافي والديني والحضاري، ليتجلى الشعر الصادق كياناً نصياً متكاملاً، تنزل نتاج تجربة التوالد والاتفاق العرفي بين الوعي اللغوي و اللاوعي النظمي، الذي يستحضر الصور والدلالات والرموز من عوالم مستعرة على الوعي المباشر.

يولّد الاتفاق اللغويّ_ التنظيمي نصاً شعرياً ينبض بروح الفكرة الكلية العامة، ويجمع بخاصية التقويم الحسن غير المشوه، شريطة الاّ تتعرض مرحلة التكوين، وعمليات التفاعل، ولحظة الولادة، لحظة الفنوذية الإبداعية، إلى أي خلل تنظيميّ، فتتمخض التجربة الذاتية الإنسانية عن ولادة جسد نصيّ متكامل شكلاً ومضموناً ودلالات.

تأسيساً على هذه النظرية الإبداعية هل يعدّ خطاب بدوي الجبل الشعري موحداً في الشكل والمضمون والدلالات، أم كان التعدد عنده نوعاً من النظم الشكلي المفرغ من روح عامة كلية جامعة؟

تظهر القراءة السطحية لقصائد بدوي الجبل نوعاً من التعدد في الموضوعات، مما يدفع بالقارئ إلى الاعتقاد بأنّ الشاعر يقدّس صنمية الشكل التقليدي، ويحرص على تنوع في الموضوعات، يوحي بالتفكك، وانعدام الوحدة الموضوعية. ولكنّ الدراسة المعمقة لبنية النص اللغويّ، و لدلالات المعانيّ والصور، تشير إلى صعوبة التجربة النفسية الإنسانية التي عاشها الشاعر، وإلى زمن التجربة الطويل الحافل بالمتاعب والقضايا الاجتماعية والوطنية، والمؤثرات الوجدانية والنفسية، هذه التجربة التي خضعت إلى مؤثرات بيئية متنوعة بتنوع الأمكنة الجغرافية، ومصادر المؤثرات الثقافية، و تباين في طبيعة المناهل الفكرية، مما أكسبه غنى، تجلى في تعدد موضوعات المنتج وطبيعته. وهذا الصراع الوجودي الذي تحداه الشاعر شبيه بصراع المبدع الجاهلي المتمرد على الانتماء والمحكوم بالانتماء.

كشفت دراسة دلالات بيت من قصيدة( إني لأشمت بالجبار) عن طاقات الشاعر الإبداعية الخاضعة في إنتاجها إلى النقد العربي اللغويّ_ التنظيميّ، إذ انبثق عن تجربته دلالات تبرهن على التوازن بين طاقاته الإبداعية وما يلتقطه من مؤثرات. وهذه الدلالات الكامنة في الجزء من الجسد النصي توافق ظروف توليدها مع المناخ العام للقصيدة، التي جاءت، في رأيي، موحدة في تنوع موضوعاتها المترابطة في أجزائها المتباينة شكلاً والموحدة روحاً وجوهراً، وهذا يبيّن في أفكار القصيدة الرئيسة والفرعية على الشكل التالي:

1-البنية الفكرية العامة للقصيدة:

- مخاطبة المحتل

يا ساهر الحي هل تعنيك شكوانا — رق الحديد وما رقوا لبلوانا

خلّ العتاب دموعاً لا غناء بها — وعاتب القوم أشلاء ونيرانا

- التركيز على إذكاء الحقد والدعوة إلى التخلص من حالة التسوية:

ويل الشعوب التي لم تسق من دمها — ثاراتها الحمر أحقاداً وأضغانا

ترنح السوط في يمنى معذبها — ريان من دمها المسفوح سكرانا

تغضي على الذل غفراناً لظالمها — تأنق الذل حتى صار غفرانا

- التذكير بالقيم العربية وبأبطال عرب من أجل المطالبة بالثأر:

ثارات يعرب ظمأى في مراقدها — تجاوزتها سقاة الحي نسيانا

- توصيف الواقع العربيّ

- التركيز على الشام وإبراز علاقته بهار حرقه إليها وهو في المنفى

- العلاقة الوجدانية بمكان النفي( بغداد)

- تذكير بالجرحى والقتلى =(أحبة +إخوان + شهداء + كرماء )= الثكل المؤلم

- غطرسة المستعمر و تابعيها

- ضرورة بروز فاعلية القائد العربي

ما للسفينة لم ترفع مراسيها — ألم يهبّ لها الأقدار رُبانا

تلقي العواصف والظلماء جارية — باسم الجزيرة مجرانا ومُرسانا

ضمي الأعاريب من بدو ومن حضر — إني لألمح خلف الغيم طُوفانا

يا من يدلّ علينا في كتائبه — نظار تطلع على الدنيا سرايانا

2- النتيجة:

تظهر هذه البنية الفكرية تعدداً في الموضوعات، ولكنها تلتقي حول محور نفسيّ واحد يختزل عمق المأساة التي تشحذ اللاوعي بصور التشرذم والنفي والذل والقهر والقتل وتصعد الرغبة في ولادة القائد الذي يقود السفينة إلى بر الأمان، فاتسمت أبيات القصيدة بانفعال

الجزء بمعنى خاص، يرتبط بالمعنى الكليّ العام، الذي قام عليه بناء القصيدة، فتخلق متعة فنية في نفس المتلقي في حالتي الجزء المستقل والكلّ المتوحد، لأنّ المتعة الفنية كما يقول ديفد ديتش:[1] " تأتي من الكل كما أنها تأتي من كلّ جزء من الأجزاء على حدة".

لم يؤسس بدوي الجبل نصه الشعري على منهج منطقي قوامه الفرضية، والمعطيات والبراهين، وصولاً إلى نتائج سليمة لا تناقض والفرضية، و المعطيات؛ بل تبنى العرض المدعم بالشرح والتوضيح والتفصيل، والاستطراد، و أعطى لتجربته معنى عاماً موحداً في بنية لغوية، يوحي ظاهرها بانعدام الوحدة الموضوعية. ولكنّ قراءة منطقية متجردة من الأفكار المسبقة تفيد بوجود وحدة تعبيرية نفسية فرضها الانفعال المحرّض بالصدق الفني الإبداعي القاضي بتنظيم الأفكار في علاقات متجانسة بين الموضوع الوطني والمعطيات الوجدانية والاجتماعية والإنسانية والسياسية وصولاً إلى نتيجة عامة مرضية.

عكس خطاب بدوي الجبل الشعري الشكل الأمثل للتنظيم مابين القضايا العامة والقضايا الخاصة، وتجلى ذلك في التعدد الدلالي للصور في الجزء المستقل، وفي الجسد الكليّ العام، فأدى الجزء وظيفة خاصة مستقلة، ووظيفة كلية عامة؛ لأنه خطاب منبثق عن وحدة داخلية تختزل " الحاجة إلى التعبير عن العلاقات بين الأشياء، والعلاقة بين الأشياء والمشاعر هي التي تتطلب من الصور داخل الفنان أن تكون مرتبطة بروابط داخلية قوية تتجاوز حاجة الكلمات إلى الانتظام في أشكال[2] وهذا جلي في معظم قصائده. ففي قصيدته (حوة النفس)[3] :

| | |
|---|---|
| شجاها من عهودك ما شجاها | وجن الليل فاذكرت أساها |
| هفت لشبابها وصبت إليه | ورقّ لها الصبح لما حاها |
| رحيبهات الشباب وأين منه | منىّ للنفس تعثر في وجاها |
| كبا ور كائب الأعوام فيه | من العشرين لم تثقل خطاها |
| أنخذلني الشباب منىً وسقما | أفول الشمس تغرب في ضحاها |

---

1- ديفد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص167.

c.d.lewis, the poticimage, p25.-2

3-الديوان، ص 337.

نلمس معنى تاما في البيت المستقل، وترابطاً نفسياً وجدانياً في الكل العام الموحي. فإذا تناولنا قوله:

وهيهات الشباب وأين منه          مُنىً للنفس تعثر في وجاها

نشارك الشاعر حيرة نفسه، و توقها إلى مرحلة الشباب البعيدة، ونشعر معه بالتعب من حيرته، وذلك من خلال التراكيب اللفظية، والتآلف الموسيقي، الأفعال والأسماء والحروف، فكان تكرار حرف "الهاء" (أربع مرات ) دلالة واضحة على تعبه من حيرته، التي تشكل الفكرة المحورية المتقاطعة مع الأفكار الرئيسة للفقرات، وهذا واضح في دلالة اللفظ المفرد والمركب في بنية الأبيات الواردة أعلاه:

الألفاظ الدالة على الحزن والتعب: ( شجاها _ شجاها_ جن _ أساها _ هفت _ صبت_ هيهات_ تعثر _كبا _ إعتذلي _ضنى _ سقماً _ أفول _ تغرب)

وإذا تتبعنا حركة هذه الألفاظ نجد أنّ الشجو أوصل إلى الجنون، والشجو مقرون بالذكرى، والذكرى تؤدي إلى بعث الشوق(هفت)، والشوق يوصل إلى النحول والضعف( ضنى _ سقماً _ أفول _ تغرب)

يتمايز نص بدوي الجبل بقيمة فنية تضمر منح التوازن الانفعالي بين ما يتلقاه من الوحي الإبداعي وما يكتسبه من مؤثرات خارجية تغني الموضوعات، وتثري الصور والدلالات، لتوحد انفعالاته و موروثه الفكري والحضاري في بوتقة الخلق الفني، التي تمنح التجربة شكلاً مغايراً ومختلفاً ومتحرراً من ضوابط التعليل والتحليل السببي؛ لأنه استطاع أن يصهر المرئيات والظواهر والأحاسيس في صور شعرية تجسد الواقع الملموس حقيقة نفسية لا موضوعية.

ثالثاً: الفني الدلالي في شعر البدوي

كتب بدوي الجبل في موضوعات متنوعة، وطنية واجتماعية ووجدانية وفلسفية، وجسدت كتاباته صدقه الفني، وغناه الثقافي ومهاراته الإبداعية، معيناً في ذلك لغة أدبية انفعالية تتمايز بوظيفة جمالية، مشحونة بالصور والدلالات، والرموز والإيحاءات. ففي قوله:

أطلت هوانها فاذهب حبيباً          رعته على المغيب وما رعاها

يحيل الشاعر المتلقي إلى تصورات تصطرع بالقيم النفسية والاجتماعية والانسانية؛ لأنه أكسب كلّ لفظ معجمي فضاء دلالياً مفعما بالإشارات والرموز، فالحب مستبد، مماطل، يفسر

وفاء الحبيب ضعفاً، فيتمادى بإذلال نفس محب يحرص على قيم الصدق والوفاء، فجسّد موقفاهما صورتين متناقضتين:

| الحبيب | المحب |
| --- | --- |
| متأصل في المماطلة والكذب(أطلت هوانها) | والهي، محب، صادق(اذهب حيباً) |
| الخيانة وعدم الوفاء(ما رعاها) | الوفاء والإخلاص( رعته على المغيب) |

في محاولة متواضعة لإقامة مقارنة سريعة بين الشاعر والحبيب تتضح الصور الإنسانية المتناقضة من خلال التراكيب وانعكاسات ظلال الصور:

التركيب          ظلال الصور والدلالات

أطلت هوانها ← الاستغراق في قبول ذل وعبودية الحبيب
- الحبيب =الظلم+المرض النفسي
- (الحبيب=سجان)
- المحب =ذل+خنوع+لا كرامة

اذهب حيباً ← اليقظة واتخاذ فعل الأمر منبها وجدانياً مع الاعتراف بضعفه وسيطرة العاطفة
- الرغبة في استعادة الكرامة
- الشعور بالقوة=(المحب يحرر سجانه)
- تسلط عواطفه

رعته على المغيب ← لم يؤثر زمن الغياب على قيم الوفاء ← الشاعر=إخلاص+ وفاء

وما رعاها ← الحبيب لا عهود له يقابل الوفاء ← الحبيب=خيانة بالخيانة، والانتظار بالبعاد

بثّ الشاعر في الألفاظ بعضاً من فيض ذاته الإبداعية، و أحيا الصور بنبض انفعالاته، فجسد أفكاره وتطلعاته ورؤاه الإنسانية، في ألفاظ تشخصت صوراً ذات طاقة دلالية، تبث الحياة وتتقمص معتقداته ورؤياه الذاتية _ الكونية، وتعكس نظرته إلى القضايا الاجتماعية والوطنية والإنسانية ففي أقواله التي أخذتها من الديوان نلمس إيمانه بالإنسان وقيمه، ومحبته الكونية الشاملة، و ترفعه عن التعصب، ونظرته الفلسفية الصوفية التوحيدية:

آمنت بالفرد حرّاً في عقيدته وكلّ فرد وما والى وما اعتقدا[1]

يعلن بدوي الجبل في هذا الجزء التام المعنى والدلالة عن إيمانه بحرية المعتقد، ويفصح عن شعوره بتفرد الإنسان الحر المؤمن بعقيدته من دون خوف، أو ادعاء، ولو كان وحيداً في إيمانه وموالاته ومعتقداته، ليكشف بذلك عن إنسانية تتعالى على التعصب العرقيّ أو الدينيّ أو الإقليمي، إنها وليدة روح ترتقي بصاحبها إلى صلاة كونية تشمل شعوب العالم وأطفاله في قصيدة حفيده:

ويا ربّ من أجل الطفولة وحدها أفض بركات السلم شرقاً ومغرباً[2]

وردّ الأذى عن كلّ شعب وإن يكن كفوراً وأحببه إن كان مذنبا

وصن ضحكة الأطفال يا ربّ إنها إذا غرّدت في موحش الرمل أعشبا

استمد الشاعر الصور والألفاظ من مخزون فكريّ يضج بالقيم الوطنيّة والدينية والاجتماعية، وبالمعاني الفلسفيّة، و الرؤى الإنسانية، فاستعان بالألفاظ كمادة أولى لإنتاج الصور، وتخصيبها بسرية الرمز، بغية نقل الحقائق المتميزة بصدقها ومطابقتها للواقع الإنساني. وبالألفاظ ابتكر عناوين قصائده، جاعلاً منها مفاتيح عبور إلى عتبات النص ولهم إشارات حمولته الفكرية الذاتية _الكونية، فإذا قرأنا هذه العناوين: (خمرة الأحزان_حيرة النفس_وانجلت نفسي للنور_الكآبة الخرساء_فلسفة الحقيقة_اللهب القدسي_ هواجس_ظمأ إلى السراب_خالقة_نشوة اليأس_شماع العيون) نشعر بدعوة إلى الدخول في تفاصيل البنية النصية، ومعرفة المعاني المستبطنة وراء ظلال التراكيب؛ ليتم الكشف عن ماهية أفكاره وتطلعاته ومبادئه وفلسفته.

يظهر البيت الأخير من قصيدة "هواجس"[3]

أجلّ بابك عن طول الوقوف به فقر الكريم تجلّى صمته طلبا

---

1- الديوان، ص176.

2- م. ن، ص158.

3- الديوان، ص 395.

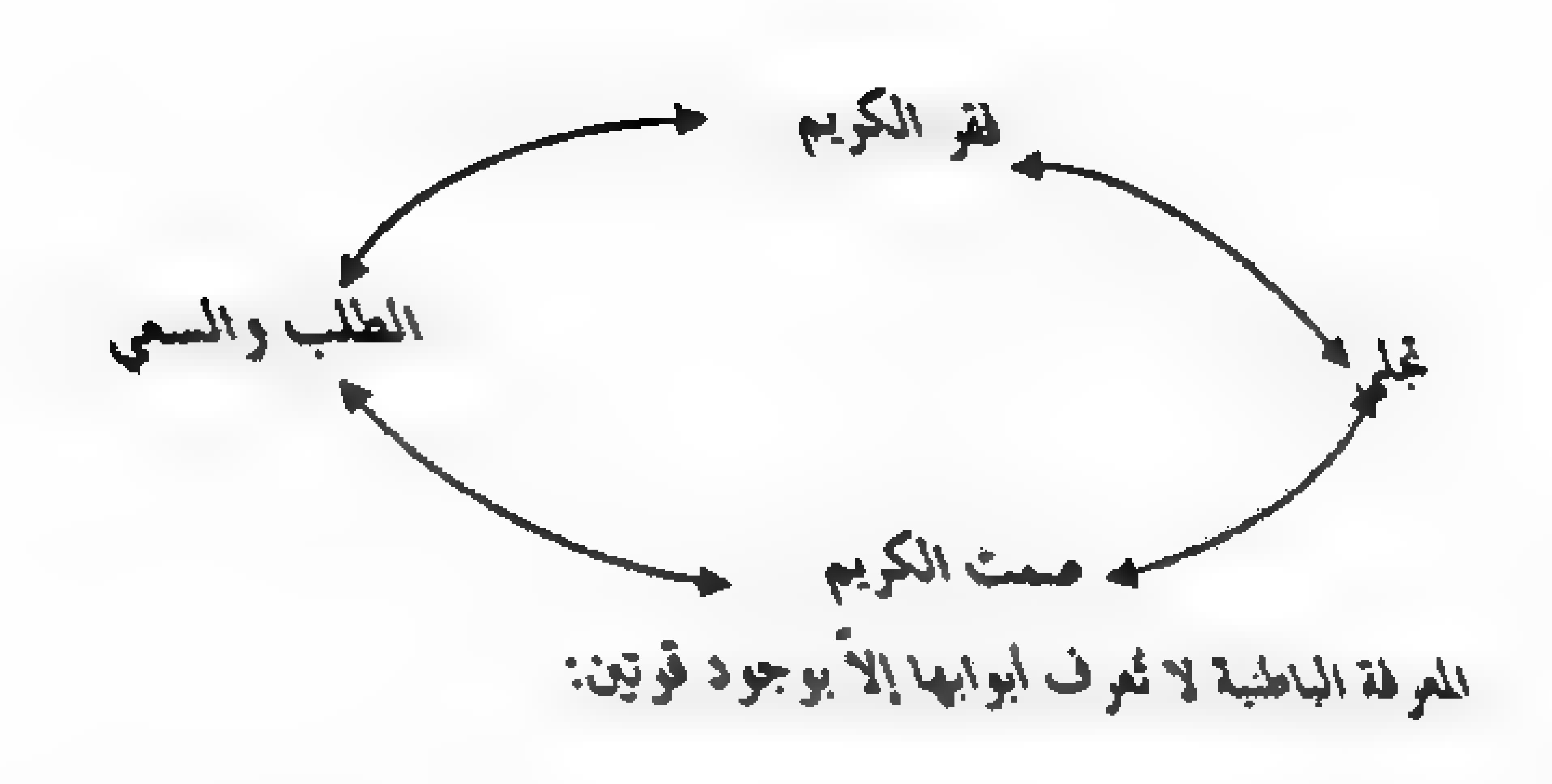
مهارة الشاعر في استخدام الألفاظ وصياغة الصور المشحونة بفيض دلالي، ففي هذا البيت ينقل الشاعر اللفظ من معناه المباشر إلى فضاء دلاليّ ديني صوفي، ينسج منه صوراً نموذجية، تتجاوز المحسوسات إلى أعماق النفس والعقل، ليتمّ شحنها بقيمه المعرفية، ورؤاه الاجتماعية، لينفخ في الصور روحاً تفيض على الحقائق الإنسانية، و لا ترغب في تعريتها، لكانت صوراً متباينة في تحديد ماهيتها، لأنها انعكاس المرايا المتقابلة في بواطن تفكيره ومعتقداته، نتاج سلسلة من لحظات الشطح الصوفي المتجلية في الرموز والإشارات السريّة.

حاول بدوي الجبل أن يضمّن عنوان القصيدة دلالات تحيل المتلقي إلى تأويلات متباينة في انعكاسات الصور، ومن هذه التأويلات التي رمى إليها تضمين الهواجس قلق النفس الساعية إلى كشف جوهر معرفيّ لعقيدة فلسفية، فالهواجس تشي بسعي الشاعر إلى التطهر بلهيب الشوق المعرفيّ المحرر من القلق. اختزل البيت الأخير النتائج التي وصل إليها في ختام رحلة الشطح الصوفي المتجسدة في جوهر المعاني الباطنية في القصيدة، فأضمر التكثيف والاختزال رموزاً لا حصر لها، يمكن مقاربة بعضها على النحو التالي:

أجل بابك → التعظيم
أجل بابك → قدسية الباب
أجل بابك → علاقة وجدانية
أجل بابك → عبور معرفي
أجل بابك → باب كريم ينفتح أمام مريديه
أجل بابك → دعوة إلى الدخول وخلق حركة

طول الوقوف به → الوقوف والتأمل
طول الوقوف به → حركة تتجاوز السكون

فقر الكريم – صمت الكريم ← الطلب والسعي
إلى المعرف    عن الكلام    ( وقل اعملوا فسيرى الله)




المعرفة الباطنية لا تعرف أبوابها إلاّ بوجود قوتين:

أ_ قوة الشعور بالحاجة إلى ملامسة السر المعرفي

+ خلق شاهدين: وجود الباب+وجود الطالب

ب_ قوة التفكير العميق المفعل بالصمت.

| الباب | الطالب |
|---|---|
| – إشارة عبور | – فقير إلى المعرفة |
| – إشارة معرفة الحجاب الساتر المعرفة | – طيب الخلال |
| – إشارة إلى إمكانية الكشف | – مجد في طلب المعرفة |
| – عن ملامسة المعاني المعرفية الجوهرية بالسعي | – صامت |
| – إشارة إلى ضرورة وجود الرغبة في حصول المعرفة | – قادر على بلوغ حالة التجلي |
| – إشارة إلى ضرورة السعي. | – الدأب والسعي من أجل البلوغ |

إنّ التأمل الصوفي في فكر البدوي، شبيه بالتأمل الجبراني الصوفي في مقالته "ارم ذات العماد" والذي بثه في تأملات المتصوفة "آمنة العلوية" في قولها: "لولا جوعي وعطشي لما حملت على الخبز والماء، ولولا شوقي وحنيني لما لقيت موضوع شوقي وحنيني"[1] فالمعرفة الصوفية

1– جبران المجموعة الكاملة العربية، ص588.

تشرط وجود الرغبة من أجل اختراق الحجب وكشف المعاني وبدوي الجبل اختزل في بيت واحد دلالات صوفية لا يمكن الإحاطة بها.

رابعاً: نقطة على السطر

أغنى بدوي الجبل لغته الشعرية الأصيلة بدلالات اجتماعية ونفسية وحضارية وإنسانية، معينه في ذلك رغبته في خلق حركة شعرية قادرة على تسخير الكمون الذاتي في التراث الأدبي واللغوي، وعلى تحريضه بمواد التجربة الإنسانية الذاتية _ الكونية، لتكون قادرة على تجاوز اللحظات المضببة في التراث، وجعلها محطات عبور وتوثيق وأرشفة تضيء الوراء _ الأمام، ولا تقف عندها إلاّ كمنطلق لتجاوز مكونية الماضي، في حركة تسعى إلى تفعيل خصوبة الحاضر، وخط مسار يسجل نتائج التجربة الإنسانية بكلّ تجلياتها الطبيعيّة وخصائصها الفيزيائية _ الكيميائية، وذلك باستخدام اللغة الإبداعية التي تختزل مراحل التجربة وتصون أسرار النفس الإنسانية، وتحفظ نتائج اندماجاتها ومعاناتها وتفاعلاتها الزمنية_ المكانية.

أنتج إبداعه اللغويّ أنماطاً نصيّة مشحونة بالرموز والإشارات الداعية إلى الكشف والتبادل المعرفيين، وإلى إدراك سرّ المعاني الجوهرية المنبثقة، بداية، من أشكال المفردة المعجميّة الخام بإخضاعها إلى طاقات فعل ابتكاريّ خلاّق قادر على قدح كمون المفردة الذاتي، فكانت هذه الطاقات أشبه بالعناصر الوسيطة الحافزة catalyseurs في المعادلة الإبداعية الجديدة، والمادلة إلى إنتاج أشكال لغوية تحقق خاصيتي الثبات والتبدل، فهي ألفاظ خام مستقرة، في ذهن الشاعر، في صورتها الأولية العذراء، وبكلّ خصائصها الذاتية، وهي في السياق حبلى برموز ودلالات غير متوقعة، اكتسبت من كلّ صياغة جمالاً فنياً خاصاً، ونغماً موسيقياً خاصاً، ومن كلّ قراءة فنية إيحاءات مغايرة، ورموزاً متباينة.

اكسب الشاعر قصائده إيقاعاً مغايراً ومختلفاً، من دون أن يتكلف الصنعة المادية في تركيب الصور، فجاءت طبيعية عفوية منسابة من روح شعرية عامة كليّة، لا تستأذن في تجسيدها قوانين نمطية، وإنما تجعل من هذه القوانين مساراً فكرياً ومنهجاً عاماً متميزاً بأسلوب الشاعر وتفرده الإبداعي.

إنّ بدوي الجبل شاعر الأصالة المتجددة، يرتبط بالجذر، ويتجاوز صنمية الانتماء، يفصح عن قلق الأنا، ويتبنى قضاياها الإنسانية الكونية، يعزف على أوتار تجربته الذاتية، لِمَ يموسقها كلاً ينبض ببوح النفس البشرية ورغباتها.

د.مها خيربك ناصر
الجامعة اللبنانية

## المصادر والمراجع

1-ادونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 1998.

2-اليزابيت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. ترجمة إبراهيم محمد الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.

3-الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، 1978.

4-بدوي الجبل، الديوان، دار العودة، ط1، 1978.

5-جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة العربيّة،

6-ديفد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967.

7-ريتشاردز:

- مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، وزارة الثقافة، القاهرة، 1963.

- العلم والشعر، ترجمة مصطفى بدوي، الأنجلو المصرية، د.ت

8-رينية ويليك اوستن: نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحي

9-لويس هورتيك، الفن والأدب، ترجمة بدر الدين قاسم الرفاعي، وزارة الثقافة، دمشق، 1966.

10-Lewis (CD) the poetic image, Jonathan cape London 1968

11-Richard (IA), the philosophy of rhetoric, Oxford university, London 1936

# المجمع العلمي بدمشق

# (مجمع اللغة العربية)

السعيد بوطاجين

جامعة تيزي وزو

نود الإشارة إلى أن التباينات المتعلقة بمختلف المصطلحات والترجمات لا تعود إلى عهد قريب. ثمة فجوات حصلت سابقا وعلى مستويات مختلفة، ونخص هنا ما لحق بالمجامع العربية قاطبة، وأما مجمع اللغة العربية في سوريا فليس سوى عينة تمثيلية لا يمكن إدانتها، لقد نفذ المجمع ما عليه، كما فعلت بقية المجامع واتحاد المجامع ومكتب تنسيق التعريب والأليكسو، مع ذلك يجب التنبيه إلى بعض الخروقات التي حدثت بفعل التأسيس الغامض وقلة التميز والتذبذب في التعامل مع مصطلحات ومفاهيم دقيقة، ومن ثمة ظهور اضطرابات ليس من السهل تجاوزها.

. . .

جاء هذا المجمع نتيجة إنشاء الشعبة الأولى للترجمة التي عوّضت لاحقا بديوان المعارف (1919). وقد اهتم هذا الديوان بالنظر في إصلاح اللغة ووضع ألفاظ المستحدثات ونقل الكتب وإحياء المهم مما خلفه الأسلاف، دون إغفال نقطتين منهجيتين قاعديتين في مشروعه[1].

ويضيف منشور المجمع: "... وكل إليه النظر في اللغة العربية وأوضاعها العصرية ونشر آدابها وإحياء مخطوطاتها وتعريب ما ينقصها من كتب العلوم والصناعات والفنون عن اللغات الأوروبية. وتأليف ما تحتاج إليه من الكتب المختلفة المواضيع على نمط جديد. وعني أيضا بجمع الآثار القديمة من تماثيل وأدوات ونقود وكتابات وما شاكل ذلك ولاسيّما ما كان منها عربيًا

1 - ينظر كرد علي محمد، أعمال المجمع العربي، مجلة المجمع، مج2، ج 13، ص 354.

كما عني المجمع بجمع المخطوطات القديمة الشرقية والمطبوعات العربية والافرنجية على اختلاف موضوعاتها.»[1]

وحرصا منه على توزيع المهام توزيعا دقيقا يولي أهمية للتخصص، عمل المجمع على إنشاء ثلاث لجان.

- لجنة تهتم بالآداب العربية ولغتها وكيفيات ترقيتها.
- لجنة علمية وفنية تعمل على توسيع دائرة الفنون والعلوم في سوريا.
- لجنة من المتخصصين في علوم الآثار.

بيد أن هذا المجمع مرّ بتسميات مختلفة، وألحق بمؤسسات متعددة إلى غاية صدور مرسوم سنة 1960 القاضي بإنشاء مجمع اللغة العربية بدمشق.

أما الظاهر للعيان فإنه كان يسعى، في المقام الأول، إلى تطهير العربية من الدخيل وتهذيب ما مسته عجمة، والمقصود هاهنا، التخلص من المسحة التركية التي هيمنت على المؤسسات والإدارات والدواوين، ومن ثم استبدال "الأجنبي" بكلمات تعيد للغة الدواوين أناقتها. كما أشير إلى ذلك في مجلة اللسان العربي:

"ولا يخفى أن مجرد وضع (المجمع) لهذه الكلمات لا يفيد الفائدة المرغوبة ما لم يتناولها القوما إليهم ليستعملونها في كتاباتهم ويزيلوا خشونتها أو غرابتها بواسطة التداول والتخاطب والتواصل بينهم، وإذا استعمل أحدهم هذه الأوضاع الجديدة، حسن أوّلا أن يتبعه بأصله القديم، فيزيد بذلك وضوحا وشيوعا بين الناس.. ونحن على يقين من أن ما اخترناه للكتّاب الأفاضل من هذه الأوضاع والتعابير الجديدة لم يكن خير ما يقال وأفضل ما يعول عليه، إذ قد يخطر لبعضهم كلمة أو تعبير خير مما وضعنا واخترنا. فله أن يستعمل ما ارتآه هو كما أن لغيره أن يستعمل ما ارتأيناه نحن فتحيا الكلمتان معا أو إحداهما التي تكون الفصح وأصلح."[2]

---

1 - كرد علي، منشورات المجمع للمجلات والمجامع، مجلة المجمع، مج 1. ج1. ص 6.

2 - سباحيان كيفورك، حول فكرة تدريس علم المصطلحات في الجامعات، مجلة اللسان العربي، مج 6، ص 1968. عن د. محمد علي الزركان. الجهود اللغوية في المصطلح العلمي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998. ص 117.

ثبتنا هذا المقطع إملائيا لما له من أهمية في معرفة منطلقات المجمع وطرائق عمله، وعلى الإشارة إلى أن الأمر يتعلق بوضع المصطلح، أو بعملية استبدالية متعلقة بالترجمة أساسا، وذلك يعني أننا أمام جهد مزدوج يحتاج إلى دراية مؤثثة معرفيا وغاية في التشعب: الترجمة والوضع في الوقت ذاته، ما يتطلب بالضرورة دقة منهجية قادرة على التأسيس المفهومي والمصطلحي، مرورا بالاحتكام إلى "الإحياء" أو "التأليف"، إلى "إحياء المهم" أو الاجتهاد في وضع ما يقابل المصطلح "الدخيل" حتى يتسنى له تسويره بتخليصه من اللغة الركيكة وتراكيبها.

نستنتج من المقطع النووي، الذي سيوجه الجهود اللاحقة، ما خلاصته:

- ضرورة وجود علاقة التراتبية بين الوضع والتداول.
- المجاورة بين الجديد والقديم (الدخيل).
- نسبية اختيار المصطلحات.
- امكانية استعمال مصطلحات أو كلمات أخرى بديلة يراها صاحبها أنسب.
- احتمال تعايش كلمتين معا.

يبدو هذا النهج غير واضح المعالم، وقد تكون له مبرراته السابقة، كالحاجة الماسة إلى تحقيق الذات بسبب شعور في الذوبان في المعاجم الغربية التي غدت محل مساءلات ونفور.

ثمة تسويغات مؤسسة على مرجعية مركبة، وإن كان المسكوت عنه يمثل الجوهر، كون التجليات اللفظية الواردة في مجلة اللسان العربي تضمر أكثر مما تصرح، وقد يكون مرد ذلك تفادي الخطاب الفظ الذي يحتكم إلى نزعات أخرى، غير علمية وغير مدرسية.

مع ذلك نسجل قصورا واضحا على مستويين اثنين على الأقل: المستوى المنهجي والمستوى الرؤيوي.

أما الأول فقد اتسم بالنزعة التعميمية من حيث أنه لم يضع خطة بينة يحتكم إليها المصطلحيون واللغويون. لا توجد رؤية صافية في التعامل مع المتواتر قصد اقتراح البدائل الفرضية.

لقد ترك المجمع فراغا للاجتهاد والتأويل، وهذا واضح للعيان ولا يحتاج إلى جهود كد كيما نثبت صحته.

يوحي غياب المعايرات التمثيلية ببعض الميوع، إذ لم يضع المجمع قواعد دقيقة تحدد المصطلح وسمته المفهومية والمرحلية، كما أنه أغفل الطرق الكفيلة بالوضع، والقوانين التي يجب أن تتبع لضمان قوّته الدلالية ومدى صلاحيته أو ديمومته. لذا اقترب الطرح المجمعي من الطرح العاطفي، رغم ما يبدو عليه من جدية ليست مؤهلة بالضرورة لحل معضلة بهذا الحجم.

نلاحظ أن المجمع العلمي العربي تعامل في منشوره بطريقة مدعاة إلى المساءلة لعدة أسباب.

أولا: القفز على مجهودات القدامى.

ثانيا: إغفال طروحات المناطقة ودورهم النيّر في الترجمة والتأسيس وإزالة اللبس عن مفاهيم ظلت عصية الإدراك.

ثالثا: عدم الاستفادة من طروحات الفلاسفة التي تناولت بالدرس مسألة المصطلح.

رابعا: إغفال هفوات المصطلحيين السابقين تفاديا للوقوع فيها.

خامسا: إهمال الجسر الرابط بين "القديم" و"الحديث" احتراما للنمو الحلزوني للمعارف الإنسانية.

تضاف إلى ذلك سلبيات أخرى قد تؤثر في مستقبل المصطلح. ومن ذلك:

أولا: الاعتراف بأن المصطلحات الموضوعة هي مصطلحات مرحلية، ما يؤكد هشاشة الأسس التي قعّدت لها.

ثانيا: فتح المجال للاجتهاد قصد وضع بدائل متفق عليها، وذلك ما سيؤدي إلى تعدد المصطلحات التي تقابل مفهوما واحدا ليزيد الأمر تعقيدا.

ثالثا: السماح بتعايش مصطلحين أو أكثر للتدليل على المفهوم ذاته.

يؤكد هذا التردد الهوّة الفاصلة بين المقترحات والصرامة العلمية التي تمتاز بالانضباط المنهجي وصفاء المنطق، وهي أسباب كافية لتشتيت المجهودات، لأن هذا التسامح، الذي يبدو غير مبرر علميًا ومنهجيا، سيدخل المصطلح الجديد في متاعب أخرى أكثر تعقيدا. بمعنى أن التبريرات المحتملة التي تبيح كثرة المترادفات، إن وجدت هناك مترادفات حقيقية، ستعمل، دون قصد، على إغراق المصطلح في سديمية أخرى تتطلب وقتا للخروج منها، ومجهودات مكلفة.

التفت المجمع، في بداياته الأولى، إلى المحيط الخارجي، وإلى الأجهزة الرسمية خاصة، فقام بتعريب ما رآه ضروريا، وقد أشار إلى ذلك في مجلته ومطورات جلسة 25 – 1 – 1922.
وللتدليل على نوعية ما قام به، نورد هذه العينات التمثيلية، محاولين تفادي إعادة مساءلة المقاييس التي تم الاحتكام إليها أثناء تقديم هذه المقترحات:

| القسم الأول | | القسم الثاني | | القسم الثالث | |
|---|---|---|---|---|---|
| كلمات عربت وحولت عن أصلها | | كلمات عدلت بعض التعديل | | كلمات عامية | |
| وضع قديم | وضع جديد | وضع قديم | وضع جديد | وضع قديم | وضع جديد |
| 1) النافعة | ديوان المعارف | 1)دائرة الداخلية | دائرة الملكية | 1) ماصة | مكتب |
| 2) الطابون | ديوان التمليك | 2)دائرة العدلية | دار العدل | 2) طاصة | حرامة |
| 3) الويركو | ديوان الخراج | 3)دائرة المالية | قلم المال | 3)باص باص | ممسحة |
| 4)البوليس | الشحنة أو الشرطة | 4)دائرة انحصار الدخان | شعبة حصر الدخان | 4)دوسية | اضبارة أو ملف |
| 5)معاون بوليس | رفيق الشحنة | 5)القائمقام | القيم | 5)روزنامة | تقويم |
| 6) سر قومسير | مفوض أول | 6)دائرة التنظيم | لجنة إصلاح الطرق | 6) زبل | مت |
| 7)سيفيل قومسيري | مفوض حربي | 7)دائرة المواصلات | لجنة النقل | 7) صوبا | مدفأة |
| 8)سيفيل بوليس | فارس شحنة | 8)مأمور الأجراء | المنفذ | | |
| 9)دائرة الهندسة | لجنة التخطيط | مأمور محل | مسجل | | |
| 10)الدورية | العسس | | | | |

تحيل القراءة العابرة على إشكال واضح، ولنأخذ على سبيل المثال الأرقام: 4، 5، 6، 7، 8 من القسم الأول. سنلاحظ أن هذه البدائل غير مستقرة، وقد تم خرقها أثناء الوضع تماما. إذ تم اقتراح الشحنة أو الشرطة كمقابل للبوليس، أما الرقم ثمانية فيتحول فيه البوليس إلى فارس، مع العلم أن لكليهما خصوصيته وحقله الحربي. ويبرز الرقمان 6، 7 تعارضا في

كيفية التعامل، إذ أن لفظي سر وسيفيل يحملان المعنى ذاته، ما يؤدي حتما إلى تضارب في أشكال الاستثمار وغموضها.

ويبدو القسم الثاني مثل الأول تماما، مع بروز مسافة دلالية جلية. لقد تم، في الأمثلة 1، 2، 3، 4 التعامل بطرق مبهمة مع اللفظ الواحد. وفي الوقت الذي تم الاحتفاظ بلفظة دائرة في المثال الأول، تم استبدالها في الأمثلة اللاحقة بثلاث ألفاظ أخرى: دار، قلم، شعبة، وهي تباينات كفيلة بتشتيت الاستعمال.

ينضاف إلى ذلك عدم مطابقة البدائل للأصول من الناحية المعنوية، إن دائرة الملكية ليست دائرة الداخلية، كون البديل قائما على التخصيص والأصل انبنى على التعميم، ما يعني أن اللفظ الثاني مشمول في الأول لأنه جزء منه، ولا يمكن للجزء أن يحل محل الكل. الشيء ذاته بالنسبة للمثال رقم 6، الذي يبدو فيه اللفظ المقترح غير مُساوٍ معنويا ووظيفيا للفظ البدني، لأن لجنة إصلاح الطرق لا تعادل لجنة التنظيم، ولا يمكن أن تحل محلّها لأنها فرع من الأصل، أي أنها معنى نحوي مضمن في معنى أكبر، أو وظيفة من الوظائف الصغرى التي تشكل مجتمعة وظيفة كبرى مسندة إلى دائرة التنظيم.

أما الملاحظة الأخرى فتكمن في استبدال دائرة بلجنة، وهو انزلاق معجمي آخر لا شيء يسوّغه، وهكذا سيغدو لفظ دائرة موضوعا للبحث المصطلحي: ولا نعتقد أنه بمقدور كلمات: دائرة، دار، قلم، لجنة التدليل على الشيء ذاته، ولا يمكن لإحداها الحلول محل الأخرى إلا اعتباطا، أو بالتأسيس على عقد يراعي السياق. ومع ذلك، لا يمكن لكلمة لجنة إلا أن تتجاور دلاليا مع دائرة، لا أن تلغيها لأنها فرع منها لأن لجنة إصلاح الطرقات، تقلل من وظيفة التنظيم، التي تبدو، على مستوى التجلي أكثر تعقيدا، وأكثر شمولية.

والظاهر للعيان أنه لم يتم الرجوع إلى الأصول، عكس ما ورد في البيان، لأن لفظة دائرة أقرب إلى العربية من لجنة، فالأولى منسوبة إلى الدار، أو البيت، في حين أن الثانية هي كلمة يونانية، ومعناها الجامعة التي توكل لها مهمة، أو "جماعة يجتمعون للنظر في أمر يرضونه"[1]. ما يقودنا إلى القول أن استبدال الاستعمال التركي بالوضع الاغريقي لا يضمن

---

1 – المنجد في اللغة العربية المعاصرة ط1، دار المشرق، بيروت 2000، ص. 1273. أما الفصل لجن فقد ورد في "أساس" البلاغة بمفهوم خلأ وتلزّج.

أفق الترجمة والتعريب، بل إنه من غير اللائق، والحال هذه، الحديث عن ترجمة إلى العربية، بل هناك ترجمة للفظة دار[1] من العربية إلى لغة أجنبية.

أما القسم الثالث، الوارد في الجدول، فقد اعتمد المقابلة بين التركية والعربية، محاولة منه للتخلص من هيمنة الإرث العثماني على المؤسسات قاطبة، وهي كلمات قاموسية تدخل في إطار الاشتغال على الجاهز.

يقول محمد علي الزركان معلقا على مجهود المجمع العلمي العربي بدمشق: نلاحظ أن كثيرا من هذه التسميات الجديدة التي اختارها المجمع ليست أفضل من التسميات القديمة ولا أكثر دلالة منها على المدلول. بل يمكن القول إن كثيرا من هذه التسميات التي يظن أنها أصح من سابقاتها، قد ماتت واندثرت ولم يعد لها وجود في دواوين الدولة ومؤسساتها، لأن الناس ما ألفوا استعمالها بل استثقلوها.»[2]

ثمة جهد حقيقي لا يمكن التنكر له، وهو جهد فردي أحيانا، سبق أعمال المجمع بسنوات وتم تقييده دون مناقشته، أي دون أن يكون موضع مساءلة أصلا. ولم يكن هذا الاجتهاد المعزول فائضا، إذ أنه سيسهم في تقوية أعمال المجمع وتطعيمه بخبرات ذات مؤهلات راقية. نذكر في هذا السياق ما قام به حسني سبح والشيخ عبد القادر المغربي وجميل صليبا والأب أنستاس ماري الكرملي ومصطفى الشهابي وأبو قيس عز الدين التنوخي وأحمد تيمور وغيرهم، مع أن قيمة هذه الجهود المعتبرة ستربك القارئ لانعدام التنسيق الذي أدى إلى اقتراحات متباينة من باحث إلى آخر.

نشير إلى أن المجمع والباحثين، على تنوع تخصصاتهم، لم يفردوا مجالا للبحوث اللغوية، ونقصد في هذا المقام الاكتفاء بالتركيز على الطب والزراعة وبعض المسائل التي لها علاقة

---

1 - "ولا تخرج من دائرة الإسلام حتى يخرج القمر من دارته وهي هالته. وتدترت المكان: اتخذته دارا (...) ورجل داري: لا يبرح داره (...) ونزلنا في دارة من دارات العرب وهي أرض سهلة تحيط بها جبلة. وكل موضع يدار به شيء يحجزه فهو دارة(...) وفلان ما تقشعر دائرته، وما تقشعر شواته إذا لم يجبن، وهي الشعر الذي يستدير على الرأس." الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت 1998، ص. ص. 301، 302.

2 - المجهود اللغوية في المصطلح العلمي الحديث. ص. 120.

بالصناعات (كما فعل عز الدين التنوخي في وضع مصطلحات أجزاء الدرّاجة)، مع غياب رد كلّي للحقل اللساني، رغم أن هناك مجموعة كبيرة من اللغويين التي أسهمت في الترجمة العلمية والتعريب بالتنسيق مع الأفراد والمجمع معا.

خلاصة: لسنا في مقام توجيه انتقادات لباحثين يمتلكون مؤهلات علمية كبيرة، وقد عملوا على تخليص العربية من التبعية، منبهين إلى إشكالات وجب التفكير فيها جديا لترقية هذه اللغة. مع ذلك نسجل على المجمع:

- التساهل.
- عدم الانضباط المنهجي.
- التردّد.
- ضعف التنسيق.
- الإفراط في التنظير ومدح اللغة العربية، وهو جهد كلامي لم تخبُره الممارسة، ومن هنا غلبة القول على الفعل.

# تعدد الأصوات وتداخلها

# في قصص عبد القادر بن سالم

الأستاذ: عمر بلخير

جامعة تيزي وزو

اقترن مفهوم تعدد الأصوات *polyphonie* بنظرية التلفظ ونظرية الحجاج التي أسسها ديكرو، ويعود أصل المفهوم إلى ميخائيل باختين عند تأسيسه للحوارية في كتابه شعرية دوستويفسكي. وأشارت الناقدة والباحثة البلغارية جوليا كرستيفا إلى هذا المفهوم في حديثها عن تلك المجموعة من العلاقات التي يقيمها النص مع النصوص الأخرى، والتي يصير فيها المتكلم متعددا، ويتجلى ذلك في التناص.

وفي تعريفه للمصطلح، يقول نولكه: { إن العديد من والتراكيب النحوية تضع في الواجهة بنى متعددة الأصوات... ويكمن الهدف الأسمى من نظرية تعدد الأصوات في كونها تسمح بتجسيد وإظهار العلاقات المحددة بين شكل الملفوظ وتأويله.}*

فالتأويل إذن هو المجال الذي تتجلى فيه ظاهرة تعدد الأصوات، و هو ما يفسر تطور هذا المفهوم واتساعه ليشمل، إلى جانب الدراسات اللسانية و النقدية، التي وظفته لتجسيد العلاقة الضمنية بين المؤلف وشخوصه و الأصوات المجهولة التي تعمل على التصريح بأشياء، على لسان المؤلف أو الكاتب، دون الإعلان عن نفسها، الدراسات التي تتناول الإعلام المكتوب والإشهار...

*- H.NLKE : Le regard du locuteur, Paris, KIME, 1993, P220.

لتوضيح ذلك يميز ديكرو بين هيأتين متجتين للخطاب: المتكلم والمتحدث أو المتحدثين. المتكلم هو المسؤول الأول عن القول المتلفظ به، إنه يترك آثارا في الملفوظ تشير إلى وجود متحدث أو متحدثين من ورائه. مثال ذلك: عبارة [أشرب باردا] التي ترد على زجاجة العصير. إن المتكلم في هذه العبارة هو الضمير "أنا" الذي تشير إليه صيغة الفعل المضارع، أما المتحدث أو المتحدثون فقد يكون مخترع العصير أو مخترعيه، وقد يكون صانعه أو صانعيه، وقد يكون مسوقه أو مسوقيه...

ومن هنا نتساءل: ما هي الصور التي تتجلى فيها ظاهرة تعدد الأصوات في قصص القاص الجزائري عبد القادر بن سالم، وما وظيفة ذلك؟

إن من يقرأ قصص عبد القادر بن سالم سيدهش منذ البداية بالكم الكبير من الأصوات التي تتداخل بطريقة تناغمية يشعر فيها القارئ أن أشخاصا آخرين يرغبون في مخاطبته، هذه الأصوات وإن تناصت أحيانا مع خطاب القاص، فإنها تشكل في حقيقة الأمر المنابع الفكرية والمعرفية التي اغترف منها هذا الأخير، والتي شكلت الخلفية المعرفية للقصص، فيشعر القارئ في بعض الأحيان أن هذه الأصوات تحاول أن تقحم نفسها في خطاب عبد القادر بن سالم، فتختفي شخصيته لفترة لم تعود للظهور من جديد، وكأنه يتعمد ذلك ليعطي الفرصة لهذه الأصوات لتعبر عما يختلج في نفوسها و لتكون بمثابة لسان حال الأفراد والجماعات، لتدلي بدلوها فيما آلت إليه أحوال الناس من فساد.

إن هذا التداخل المستمر لمختلف الأصوات في قصص عبد القادر بن سالم جعلنا نصول ونجول بين مختلف النصوص في جو مفعم بالجمال والاتساع المعرفي من جهة، ومن الحزن والتشاؤم من جهة أخرى.

التساؤل:

يعد السؤال عند عبد القادر بن سالم نمطا خطابيا بالغ الأهمية بسبب ما تحمله هذه الأسئلة من آثار تبليغية لأشخاص يبدو لنا للوهلة الأولى أن مصدرها الشخصيات أحيانا والكاتب أحيانا أخرى، إلا أنه إذا أمعنا النظر فيها تبين لنا أنها آثار لأشخاص واقعيين يعيشون في الواقع، تولدون خطابا ويتأثرون.

يطرح الكاتب مجموعة من التساؤلات في العديد من قصصه، وبصفة خاصة: الصمت والجدار والفرح الأبيض، وهي أسئلة لو أمعنا النظر فيها في ظل السياق الذي وردت فيه، لوجدنا أنها أسئلة لأشخاص آخرين، يشعر فيها الكاتب بآلامهم وحيرتهم. إن السؤال الوجودي في قصة(الصمت والجراح) كيف يمكن للإنسان أن يعيش من لحظات الدنيا؟ والذي جاء على لسان الشخصية التي تشاهد أباها طريح الفراش بعد أن عجز عن الحركة، قد لا يشكل في رأينا إلا رأي الكاتب ورأي الأشخاص الذين يعانون مثله قذارة الزمن والناس.

يقول في مكان آخر من القصة: بيني وبينك أيها الزمن مسافة تتسع أو تضيق، لي فيها مد وجزر وخاتم موسومة ببياض الإشراق و سواد الدقائق الميتة من عمري المتاكب على أرائك الخوف الأزلي...ص16

قد نتساءل على من يعود ضمير المتكلم إنا في هذه القصة، أهي للشخصية الورقية كما يسميها هو، أم لشخصيات واقعية.

لقد شكلت مقدمة الكتاب مفتاحا لفهم بعض الألغاز التي احتوتها بعض القصص: إن التساؤلات الواردة في هذه القصة(الصمت والجراح) وفي غيرها، والتي صيغ بعضها على شكل مناجاة، قد نجد لها أجوبة في هذه المقدمة، وهو ما دل عليه مضمون المقدمة: الشخصيات الواردة في هذه المجموعة شخصيات من ورق، ولكنها تحمل عمق المرحلة وتحاور معادلات الواقع الذي يصعب التمييز فيها بين الوطنية والنفاق و التمسح بالدين...ص5

ومن هنا يصعب إسناد هذه التساؤلات إلى الكاتب ذاته أو إلى شخص آخر، إنها تساؤلات لمجموعة من الذوات تشترك في المعاناة نفسها.

استحضار الشخصيات التاريخية والواقعية والخيالية.

أشرنا فيما سبق إلى الطابع الموضوعي الذي ساد قصص عبد القادر بن سالم، إذ تمتزج خطاباته بخطابات وأصوات أخرى، تتغلب عليه أحيانا بفرض ذواتها عليه كما وجدت أحيانا، وبتحويره لها أحيانا أخرى.

إن العبارة التي افتتح بها الكاتب قصة [ز لزة نائب]، هي عبارة مشهورة لشخصية من أشهر شخصيات الكاتب المسرحي الإنجليزي ويليام شكسبير، وهي شخصية هاملت في قولته المشهورة[أكن أو لا تكون]، وقد أسندت في القصة للنائب الانتهازي، الذي ظل يرددها كلما خاطب شخصا بهاتفه النقال.

والملاحظ أن استخدام المزدوجات تجلى بوضوح في هذه القصة، وهو ما يعكس رغبة المتكلم-الكاتب في عدم تحمل مسئوليته فيما قالته شخصياته، كما هو ظاهر في التعبيرات التالية [مريا، الفريين، المطبخ]، من جهة، ونقله بأمانة كلام النائب من جهة أخرى.

وقد جاءت عبارتان من أشهر ما حفظته الذاكرة عن الشاعر امرئ القيس أثناء مناجاته لليل، بقوله في قصة [الفرح الأبيض]: أسدل باقي الليل ستائره على المدينة...

وهو نقل، مع بعض التحوير، للبيت الشعري:

وليل كموج البحر أرخى سدوله    علي بأنواع الهموم ليبتلي

أو العبارة التي جاءت في قصة [الضرب في الصفر]، والتي تعارض قولة الشاعر المشهورة، التي قالها أثناء بلوغه خبر قتل أبيه: اليوم خمر وغدا أمر، وهي: اليوم شر وغدا أمر.

نجد في مكان آخر تداخلا لأصوات بعض رجال الصحافة والسياسة الجزائرية أثناء تناولهم بعض القضايا السياسية والاجتماعية، من ذلك كلمة المطبخ في قصة [زلزلة نائب] التي تحيل على الكلمة التي استخدمها أحد رجال السياسة الجزائريين لنعت بعض المنتخبين الجزائريين باللاوعي السياسي، وقد تناولتها الصحف بالتعقيب لفترة، وهي كلمة الغاشي.

وهناك عبارة العشرية السوداء التي تحيل على الأحداث الدامية التي عاشتها الجزائر منذ بداية التسعينيات.

وهناك الأسلوب الذي كان ولا يزال توصف به الوضعية التي آلت إليها وضعية المثقف الجزائري، أضف إلى ذلك الكيفية التي كانت الصحف ووسائل الإعلام الجزائرية تقدم بها المثقف.

وقد حضر ذلك في قصتي ثلاثية [زمن الشوك والعراء]، ويبدو ذلك جليا في هذا الحوار:

نطق أحدنا مكسرا الصمت

- المسكين لقد افرغوه من كل شيء

أضاف الثاني

- هذا قدره وقدر الكثير من أمثاله، ولكن لكل شيء نهاية

- اي نهاية يا رجل وقد أضحى كما ترى شبه ميت؟

- الموت أهون له من أن يعيش على هذه الحال.

رد ثالث

- صحيح، لكن لا تنسى أن الموت بإذن الله، ولكن صورته هذه ستبقى وصمة عار للذين أوصلوه إلى هذا النفق.ص ص30-31

يعكس هذا الحوار نظرة عبد القادر بن سالم وبقية المثقفين والصحفيين ورجال السياسة لهذه الفئة المقهورة من المجتمع في ظل التحولات الجذرية للنظام العالمي الجديد.

يتجلى تذمر هذا المثقف بحدة في هذا المقطع من القصة:

... قاطع حوارنا مرة أخرى، جلس القرفصاء قبالتنا وكأنه يريد أن يقول شيئا ذا أهمية، سلم علينا من جديد، لم نستغرب ذلك، ذكرنا بأسمائنا...أخرج من محفظته الجلدية التي صارت يابسة بفعل الشمس أوراقا كثيرة، وصرخ في وجوهنا بأن نقرأها... كانت شهادات كثيرة تحصل عليها من العراق وفرنسا. وقف، فرك عينيه وشرع يتبول عليها...). ص31

وقد كان للحلاج وللسندباد حضور في قصة [حكايات المدينة]، ولأبي جهل في قصة [أبو جهل يبعث من جديد]، حيث لقي فيها نفس المصير الذي لقيه منذ أربع عشرة قرنا. حضر فيها أيضا علي بن أبي طالب والحجاج بن يوسف و الهمذاني ورضا حوحو.

وقد حضرت أيضا عبارة رددتها كتب التاريخ والسياسة بعد سقوط الحكم الملكي الفرنسي، وهي عبارة تستخدم للسخرية: [ مات الملك يحيا الملك] في قصة[الضرب في الصفر].

يشكل المثل الشعبي نوعا خطابيا مصغرا *micro genre du discours* وفي هذا الإطار يميز منقونو في تحليله للأمثال بين المتلفظ *l'énonciateur* والمثبت *l'asserteur*، فالمثبت هو ذلك الشخص الذي حينما يتلفظ بمثل معين، يكون قد وضع إثباتا يعتبره مشروعا من قبل كيان غير محدد هو [حكمة وعبقرية الشعوب]، إنه يقدم قوله ذلك بمثابة صدى لعدد غير منته من الملفوظات السابقة[1]. ويندمج اللافظ – الذي يعتبر مصدر المثل– بالمثبت، فهذا الأخير هو المسؤول عن محتواه.

انطلاقا من هذه الملاحظة، يعتبر استعمال المثل الشعبي ظاهرة متعددة الأصوات، و قد نلاحظ ذلك بوضوح في قصص عبد القادر بن سالم. فنجده في قصة [ أحلام آخر الليل ] يستعمل مقولة كان المرحوم أبوه يرددها على مسمع منه: [ الرجل اللي ما هوش بلا سلاح ما هوش تراس]، والمقصود بها أن الرجل [ بمعنى جنس الرجل، وهو يقابل جنس المرأة] الذي لا يحمل سلاحا بين يديه لا يمكن اعتباره رجلا [بمعنى الشجاعة و المروءة].

هنا نتساءل من هو المقصود بهذا الرجل المنعدم المروءة ؟ ومن هو المسؤول عن هذه المقولة في هذا السياق أهو الأب ؟ أم عبد القادر بن سالم ؟ من المقصود بهذا الاستعمال للمثل؟

كل هذه التساؤلات تعكس بوضوح الطابع المتعدد الصوتي للمثل عند عبد القادر بن سالم.

هذه الظاهرة نجدها أيضا في ما جاء على لسان أحد كبار سحرة الحي الذي يقطنه أبو جهل [ القرد الشارف ما يربى ] والتي تعني تماما ما جاء في المثل العربي القديم [ من شب على شيء شاب عليه]، في قصة [ أبو جهل يبعث من جديد ] حين رأى أبو جهل في حلمه أن مخلوقا يشبه البهيم قد وضع على ظهره أكياسا من رمل وضربه بعنف على مؤخرته كالأتان الجرباء، وذلك حينما انتهى من قراءة الفصل الأخير من رسالة الغفران، هنا أيضا نتساءل عمن هو هذا القرد الشارف؟ وهل يعد كبير سحرة الحي مسؤولا عن المقولة، علما أن الكاتب قد

---

1 – D Maingueneau (1999) : l'énonciation en linguistique Française, paris, Hachette,p146

اعرف منذ البداية أن شخصيات قصصه هي شخصيات من ورق. بالتالي قد يكون هو المسؤول عن المثل، هذا من جهة، ومن جهة أخرى قد يوحي سرده لهذين المثلين في مزدوجتين على أنه قد يتبرأ مما أورده من أمثال وأقوال مأثورة، لأنه هناك من يرى أن استخدام الأمثال في مجال السخرية يوحي إلى أن الكاتب يشير إلى رفضه وعدم تبنيه لها، أو الإشارة إليها دون أن يتبنى محتواها، وهو ما يجعل محتواها عسير التأويل[1].

## حضور الخطاب القرآني والنبوي

إن حضور الخطاب القرآني في قصص عبد القادر بن سالم يكاد يشمل جل النصوص، وهو بذلك، وبعد استحضاره لعبقرية الشعوب واستنطاقه لها دون جدوى، ها هو يختار تجاوز هذه العبقرية إلى عبقرية أكبر وأكثر تأثيرا على العقل و العاطفة والروح، وهو القول المقدس الذي أثبت منذ الأزل قدرته على الإقناع والتأثير في النفوس.

يحاول الكاتب أن يضفي روح الجدية والحقيقة المطلقة على خطابه، ويسعى إلى تذكير هؤلاء الذين وصفهم في المقدمة بالنفاق والتمسح بالدين وانعدام روح الوطنية فيهم... بمصيرهم السوداوي. فكان من حين لآخر يستخدم أحد الأساليب المشهورة في الإقناع* في القرآن الكريم وهي الترغيب في مثل هذه الأمثلة: ...نهر العسل والشراب ... أو ... جنات الفردوس... في قصة [ الفرح والموت] أو الترهيب في[ شجرة الزقوم ] وهو عنوان قصة من قصصه، أو ... أعجاز نخل خاوية ... في [ الضرب في الصفر].

إلا أن استحضار قصة أهل الكهف في أكثر من قصة من قصص المجموعة يبدو موحيا في قصتين.

يتجلى الاستخدام الأول في قوله في الفقرة الأخيرة من قصة [ أبراج]: كانوا ثلاثة، صاروا أربعة، كفروا بالأرقام وبطول السجادات وبالسجادات الفاخرة... لمتوا زمنا لفتوا فيه

---

1 – D. Maingueneau (1998 ): Analyser les textes de communication, Paris, Dunod, p158.

*- فالإقناع يتم بمخاطبة العقل أو بمخاطبة النفس.

العوام كيف تكون لهذه العادات. ثم تندموا على الفتاوى و الدعاوى والجلوس القرفصاء... كانوا يذكرون ذلك شريطا عابرا من حياتهم...ص28

إن هذا المقطع، وإن كان لا يحيل مباشرة على النص الذي جاءت عليه قصة أهل الكهف في القرآن الكريم، فإنه يشير إلى الحوار الذي جرى بين الفتيان الثلاثة في الكهف، وهم أربعة بعية كلبهم، الذي شاركهم طول السفر عبر الزمن. إلا أننا لاحظنا أثرا لتوفيق الحكيم الذي جعل هؤلاء الفتيان يتحاورون ويسردون ما حدث لهم قبل تواجدهم في الكهف، في مسرحيته أهل الكهف.

وفي [ حكايات المدينة ] يعود أهل الكهف من جديد، وقد صرح بهم عبد القادر بن سالم بقوله: نام السجناء على إيقاعاتها نوما عميقا لم يعرفوه في حياتهم، شعروا براحة كراحة أهل الكهف، كلهم حلموا رؤية واحدة رأوها... قصة واحدة.ص48

أما الحديث النبوي فقد قل حضوره في قصص الكاتب مقارنة بالخطاب القرآني إذ يبدو في بعض العبارات القليلة مثل أضغاث أحلام في قصة [ الفرح الأبيض ] أو غثاء كغثاء السيل في قصة [ حكايات المدينة ] ويظهر هذا بمثابة تأكيد لمقولة الرسول [ صلعم ] التي يباهي فيها بأمته أمام الأمم الأخرى، وهي أمة صارت غثاء كغثاء السيل، استرجل فيها أصحاب الملق والدجالون، فهم ... لوم تسو:وا على عشيرتهم، فكانوا غثاء كغثاء السيل...ولفظهم التاريخ حين سجل أسماءهم على آخر القاذورات، كان همهم ملء البطون و إشباع الرغبة... نسوا الوعود والأصدقاء، فكانت أفواههم مفتوحة دوما كالتماسيح ولما انتهى زمن الربح وجدوا أنفسهم عرايا كقردة الأمازون.ص49

خاتمة:

تشكل نصوص عبد القادر بن سالم سمفونية تداخلت فيها أصوات متعددة ومتباينة، امتزج فيها الواقع بالخيال والمقدس بالمدنس والتشاؤم بالتفاؤل والسياسة بالأدب...

لقد تداخلت أقواله بأقوال بعض رجالات الأدب العظماء أمثال شكسبير وأبي العلاء المعري، وبعض مقولات بعض السياسيين والإعلاميين، فكان ينقل لنا أحيانا تساؤلات يطرحها

الجزائري على نفسه لفهم مصيره في ظل الضباب الذي يسود الجزائر والعالم العربي، ثم عن نفوس حائرة و متألمة ومتشائمة. فكان يناجي أحيانا السندباد وامرئ القيس وأبا جهل والحجاج بن يوسف وعلي بن أبي طالب والهمداني ورضا حوحو... وينقل العبقرية الشعبية والكلام المتداول بين رجال السياسة والإعلام وبين عامة الناس من جهة أخرى.

وما استحضاره لخطاب الله عز وجل ورسوله الكريم إلا ليضفي على خطابه مسحة الجدية، ويدق ناقوس الخطر من أجل أن يستعيد القارئ العربي رشده و يخرج من الكهف الذي أوقع نفسه فيه.

المراجع


1 – عبد القادر بن سالم: لعمى، منشورات الاختلاف، الجزائر 2002.

*H NØLKE (1993) : Le regard du locuteur, Paris, KIME.*□

*D.Maingueneau (1999) : l'énonciation en linguistique Française, paris, Hachette.*□

*(1998 ) : Analyser les textes de communication, Paris, dunod.* –□

# هرمنيوطيقا النص أو فلسفة تأويل النصوص

## -محاولة لتحديد المصطلح-

**بحامنية مليكة**

المركز الجامعي بالبويرة

جاءت نظريات القراءة ومن بينها الهرمنيوطيقا للكشف عن المعنى. وقد تأثرت بالمنهج الفينومينولوجي الذي أرسى دعائمه الفيلسوف الألماني الشهير "إدموندهوسرل" (Edmund Musserl) الذي يعدّ من بين أكثر المعاصرين الذين اهتموا بمسألة الموضوعية في العلوم الإنسانية.

تؤكد الفينومينولوجيا وكذا الهرمنيوطيقا أنه لا يمكن دراسة الإنسان بنفس الطرق التي تستخدم لتحليل الظواهر المادية. فنحن "نفسّر" الوقائع الفيزيائية والكيميائية، بينما لا نستطيع إلا أن نحاول "فهم" الوقائع الإنسانية. فالمعرفة في العلوم الطبيعية معرفة خارجية تجريبية كمية، على حين أن الفهم في العلوم الإنسانية داخلي يرتبط ارتباطا مباشرا بالتعاطف الوجداني وبالمعاني.[1]

والأسئلة التي نطرحها في هذا المقام هي: ما الذي نعنيه بالصفة العلمية أو الموضوعية في العلوم الإنسانية؟ هل يمكن أن نقيم علما للإنسان على أسس فينومينولوجية، وفينومينولوجية هرمنيوطيقية على وجه الخصوص؟ ما هي العلاقة بين الفينومينولوجيا والهرمنيوطيقا؟ كيف ارتبط كل منهما بالآخر ولأي غرض تم ذلك؟

لا يهمنا في هذا التعريف عرض النظريات المختلفة والآراء المتنوعة للعديد من الكتاب الذين كتبوا في هذا الموضوع. ولا يهمنا أيضا التعريف بتاريخ الحركة الفينومينولوجية على الرغم من أن العرض التاريخي يسمح لنا بفهم وإدراك الاختلافات الأساسية التي طرأت على أسس ومبادئ هذه الحركة. سوف نكتفي بتوضيح جوهر الفينومينولوجيا في الحدود التي

تسمح لنا بالحكم على إمكانية قيام علم للإنسان بالاعتماد على أسس فينومينولوجية هرمينوطيقية.

1- تحديد مصطلح الفينومينولوجيا:

لكي نفهم ما تعنيه كلمة فينومينولوجيا، علينا أن نعود إلى أصلها الاشتقاقي في التقاليد اليونانية. وعلى هذا فهي تنقسم إلى قسمين:

الظاهرة: Phénomène

العلم: Logos

وعلى هذا فالفينومينولوجيا هي "علم الظواهر"، ويقصد بذلك "الدراسة الوصفية لمجموع الظواهر كما هي في الزمان والمكان".[2]

ما معنى الظاهرة؟ وما معنى اللّوغس؟

يقول "مارتن هيدجر": الظاهرة هي ما يظهر أو ما يتجلّى[3] أما عند اليونانيين فهي تعني مجموع ما هو معرض لضوء النهار أو ما يمكن جلبه إلى النور.[4]

أما مصطلح العلم أو اللّوغس فقد ظهرت له عدة ترجمات من أهمها: الحكم، العقل، المفهوم، التعريف، الأساس، العلاقة. وقديما عرّفه أرسطو بقوله ما به يُختصر الخطاب، وهو وسيلة أيضا لتجليته عن السفسطة والإطناب.[5]

ويعني اللّوغس في اللغة المعاصرة الكلمة، الخطاب، وأحيانا القضية التي يعالجها الخطاب. وتمدد المقابلات لكلمة اللّوغس له علاقة بطبيعة الأشياء أو الموضوعات.

ويعني اللّوغس بعد هذا وذاك الفكرة التي ينتجها المتكلم ويعبّر عنها بجملة أو عبارة بغية التواصل مع الغير أو مع ذاته.[6]

من خلال ما سبق نستنتج أن الفينومينولوجيا هي "قراءة الظواهر". فهي تحديد لمنهج أو طريقة في الشرح والتحليل، غير أنّ هذا المنهج أو هذه الطريقة التي سنتحدث عنها ليست تعبيرا عن قواعد صارمة، ثابتة ومجردة، نطبّقها بصورة عامة على كلّ موضوع؛ المنهج الفينومينولوجي الذي سنتحدث عنه له علاقة مباشرة مع الموضوع.

يقول "إدموند هوسرل" مؤسس هذا العلم: إيقانا منّا أنّ المعرفة لا تعني إرجاع الشيء أو ردّه إلى عناصره الأولى، وأنها ليست تعميقا للتجربة، كما أنها ليست بنية. وبالتالي لم نعد نبحث في الفلسفة عن النظام، ولكننا نبحث عن الحياة. (7)

يحاول العلم الذي يسميه هوسرل الفينومينولوجيا، تحديد المسائل الفلسفية القديمة، مسائل الحياة والوجود، مسائل المعرفة الحدسية الشعورية، وأخيرا مسائل الإنسان في العالم.

الفينومينولوجيا التي نحن بصددها هي تلك الفلسفة التي تثير الأسئلة حول معنى العالم، ومعنى الكائن في العالم. إنها تهدف إلى إظهار "كينونة الوجود" أو "كينونة الكائن". من هنا يأتي ربط الفينومينولوجيا –علم الظواهر– بالأنطلوجيا –علم الوجود.(8)

الفينومينولوجيا هي علم كينونة الكائن، وبما أن الأنطلوجيا تهتم بعلم الوجود، أي أنها تهتم أيضا بكينونة الكائن، فكلّ فينومينولوجيا هي أنطلوجيا.(9) وعلى هذا فإن موضوع الفينومينولوجيا الأنطلوجية هو الكائن. والمقصود بالكائن من وجهة نظر "هيدجر" "الإنسان" الذي يمنحه اسم الدازاين Dasien أو الكينونة. ولأن الكائن لا يظهر لأول وهلة، فنحن نحتاج إلى طريقة أو منهج للكشف عنه. وهذا المنهج هو المنهج الفينومينولوجي(10). من هنا يمكن القول إنّ الفلسفة تنفتح على نوع من الميتافيزيقا.

إذا كان الأمر كذلك، فهل معنى ذلك أن الفينومينولوجيا ترفض كلّ تفكير موضوعي يتعلق بالعلوم الإنسانية؟ هل تتعارض الميتافيزيقا مع الموضوعية كما يراها أصحاب هذا الاتجاه؟

يرى هؤلاء، أنّ الميتافيزيقا لا تتعارض بالضرورة مع مسألة الموضوعية في العلوم الإنسانية، ذلك أنه بإمكان الموضوعية أن تتخذ أشكالا وأبعادا مختلفة عما يراها عليه أصحاب النزعة العلمية. كيف ذلك؟

يؤكد أصحاب الاتجاه الفينومينولوجي على ضرورة التمييز بين العلوم الروحية –الإنسانية– والعلوم الطبيعية، ويحرصون على إبراز نوعية وخصوصية الظاهرة الإنسانية. فالظاهرة كما يوضّح هؤلاء هي ما ندركه عن طريق الرؤية، هذه الرؤية هي نتاج خبرة أو خبرات. إننا نتعامل مع الأشياء –الظواهر– تبعا لما لدينا عنها من أفكار، بيد أنّ أفكارنا ليست إلا تكوينات عقلية كوّناها بعد اختيار عناصرها، فهي مؤسسة على خبرة جزئية بالأشياء.

هذه الخبرة تكون مصبوغة بتاريخنا وظروفنا وزماننا. فأنا على سبيل المثال أمتلك خبرة عن موضوع ما – الموضوع هنا يعني الظاهرة- تسمح لي بأن أدخل معه في حوار. حينئذ تبدأ الظواهر المتعلقة لذلك الموضوع في الظهور والتجلي عبر صور وأشكال شتّى. من هنا نفهم المعنى اليوناني لكلمة ظاهرة باعتبارها ما يظهر أو ما يتجلّى.

ليست الظاهرة شيئا في ذاته، بل هي حاضرة أمامي وبإمكاني أن أدخل معها في اتصال مباشر، وهذا هو معنى قول "هوسرل" الشهير الرجوع إلى الأشياء ذاتها Le retour aux choses-mêmes. عندما تدخل الذات العارفة في علاقة مع الظاهرة وانطلاقا من ذلك المعنى تلج الذات إلى معان أخرى مختفية في ثنايا الظاهرة. عندئذ نقول عن تلك الظاهرة أنها "تفصح" عن نفسها، تفصح عن نفسها بقدر ما تزيح عنها الغطاء. (11)

من هنا نستنتج أن معرفة الظواهر في أساسها معرفة حدسية* لا يمكن البرهنة عليها لأنها تنكشف لنا بصورة بديهية. إننا ندركها من خلال الاتصال المباشر.

صحيح أنّ هناك تداخلا بين الذات العارفة –الباحث أو المفسّر– وموضوع البحث في العلوم الإنسانية، إلا أنّ هذا لا يمنع من قيام مشروعية علمية. فالذات كما يراها العالم الفينومينولوجي تتميّز بالوعي وبالقصد الذي يهدف إلى معنى معيّن منظورا إليه من زاوية معيّنة. هذه الوضعية التي ينظر من خلالها الباحث إلى موضوع بحثه تتسّم بقدر من الموضوعية، ذلك أن الإنسان كائن تاريخي، يحيا في إطار معيّن ولا يمكنه الخروج من هذا الإطار. والوضعية التأويلية تلعب دورا كبيرا في تحديد وجهة نظر الباحث.

هناك أيضا الأفق التاريخي أو الأفق التأويلي للباحث أو المفسّر والذي يلعب دورا كبيرا في تحديد المسافة بينه وبين موضوعه، مما يسمح له بالنظر الى موضوع بحثه في كلّ مرّة على نحو جديد. كلّ مرّة تسمح له بتصور جديد لأنها نتاج واقع مختلف ومستمر.

إنّ رؤيته للأشياء تتغيّر كلّما تغيّر أفقه التاريخي الذي يحيا فيه، مما يسمح له باكتساب خبرات جديدة، وهذا ما يكسبه نوعا من الموضوعية.

يؤكد أصحاب هذا الاتجاه أنه توجد موضوعية مطلقة في أي مجال من مجالات العلوم الإنسانية، سواء كان ذلك في الاقتصاد أم التاريخ أم الأدب. فالنص الأدبي –على سبيل المثال– يحتمل دلالات مختلفة ومتعددة، كلّما نظر اليه المفسّر من زاوية معيّنة ظهر له على نحو

جديد. هناك احتمالات متعددة للمعنى دون أن يكون أيا منها المعنى الصحيح. ماذا يفعل المفسّر أمام خصوبة العالم وكثافته؟ -وليكن عالم النص مثلا-؟ سيقوم بنوع من الاختيار (Choix) يلائم الوضعية التي هو بصددها دون أن يتشبث به على أنه التأويل الحقيقي النهائي والوحيد.

2- تحديد مصطلح الهرمنيوطيقا:

الهرمنيوطيقا نسبة إلى "هرمس" (Hermès) الذي اكتشف اللّغة والكتابة، فزوّد البشر بالوسيلة التي أعانتهم على فهم المعنى وتوصيله. [12]

وكلمة الهرمنيوطيقا مشتقة من الكلمة اليونانية hermé ويقصد بها، القول، التعبير، التأويل، التفسير. وقد استمدّتْ من هذه الكلمة كلمات أخرى هي: المعلن Hermens والمفسِّر Hermenente وكلمة Hermenotikos تعني التأويلي وHerménotiké، تعني فن التأويل.

ولعلّ المعنى الأصلي هو الكلام، القول. وكلمة Herméneia تعني القدرة على التعبير، القدرة على التفسير. [13]

- ومصطلح الهرنيوطيقا في أصوله البعيدة مصطلح مدرسي، لاهوتي قديم يدل على العلم المنهجي الذي يهدف إلى عملية التفسير لنصوص الكتاب المقدس التي تتطلب فهما وإعمالا للفكر من طرف القارئ. يقول نصر حامد أبو زيد*: "مصطلح الهرمنيوطيقا مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسِّر لفهم النّص الديني - الكتاب المقدس -. (...) ويعود قِدَمُ المصطلح للدلالة على هذا المعنى إلى سنة 1654 م ومازال مستمرا حتى اليوم في الدوائر البروتستنتية" [14]

ارتبط المصطلح إذا، في نشأته بعلم تفسير النصوص الدينية والرموز المقدسة، ثمّ اتسع مدلوله ليصبح علما عاما في الفهم، ومنهجا في التفسير -تفسير ظواهر العلوم الإنسانية، كالظواهر الفنية والأدبية-. يقول دلتاي* معرفا هذا الفن " الهرمنيوطيقا هي فن تأويل الأعمال الأدبية، أما من الناحية الفلسفية فتعني فن فهم الإنسان بصفته كائنا تاريخيا". [15]

نستخلص من هذا أن "الهرمنيوطيقا سَعَتْ منذ بدايتها الأولى إلى أن تنفذ إلى باطن الوجود والروح الإنساني ومن ثمّ لم تتورّط في مفهوم الشكل أو البناء اللّغوي المغلق على ذاته

في عملية تفسيرها للنصوص" [16] وهذا ما ذهب إليه "دلتاي" في مؤلفه "نشأة الهرمنيوطيقا" حينما خلص إلى القول بأن "فن الفهم يتمركز حول بقايا الوجود الإنساني المحفوظة في الكتابة" [17] ما الذي نستخلصه من هذا الكلام؟

من أول وهلة يتبيّن لنا أن الهرمنيوطيقا تعني الفهم، وتظهر لنا باعتبارها فن الفهم. فهي ليست فن التفكير الجيد، ولكنها فن القراءة الجيدة.

تمتد الهرمنيوطيقا من النصوص المكتوبة إلى فن القول بصورة عامة. غير أن الفهم يبلغ ذروته مع النصوص المكتوبة.

من هذا المنطلق يتم تعريف الهرمنيوطيقا باعتبارها "فن فهم عمل اللغة" [18]. وهذا التعريف يشبه إلى حدّ كبير تعريف "شلاير ماخر" حينما يقول إن الهرمنيوطيقا هي "فن الفهم الصحيح للخطاب الصادر عن الآخرين وخصوصا الخطاب المكتوب" [19].

باختصار اعتبرت الهرمنيوطيقا في البداية منهجا في القراءة مؤسسا على قواعد ومفاتيح، وحتى لما انتقلت إلى ميادين أخرى كالفلسفة والأدب بقيت دائما تبحث عن مفاتيح حلّ الرموز وشرحها وتفسيرها.

3- العلاقة بين الهرمنيوطيقا والفينومينولوجيا:

ما هي العلاقة بين الهرمنيوطيقا والفينومينولوجيا؟ ما طبيعتها؟ كيف حدث هذا المزج وهذه المقاربة بينهما؟ هذه المقاربة التي أثبتت فعاليتها وخصوبتها فيما بعد!

ذكرنا في مرحلة سابقة أنّ مهمة الفينومينولوجيا هي إظهار كينونة الكائن، وهذا الكائن المقصود هو الإنسان. تبحث الفينومينولوجيا في تجربة الإنسان، هذه التجربة تاريخية في ماهيتها، وما نصفه يجد في هذا التاريخ الإنساني أساس إمكانياته وأفق ظهوره.

لقد فتحت الفينومينولوجيا آفاقا واسعة أمام الفكر الفلسفي المعاصر لتعمق مشاكل الإنسان ووجوده في العالم. برز هذا خاصة مع الفلاسفة الوجود بين الذين جعلوا من الوجود الإنساني موضوع تأملاتهم الفلسفية، فتراهم يقرّرون منذ البداية أننا لا نفهم الوجود إلا عن طريق وجودنا أو في صميم كينونتنا.

وجاء "مارتن هيدجر" وأعاد اكتشاف مصطلح الهرمينوطيقا لأول مرة سنة 1923 وقد تزامن ذلك مع الفترة التي بدأ يكتب فيها أولى صفحات "الوجود والزمان"[20] (L'être et le temps)، بحيث وضع يده على أولى النقاط المشتركة بين الفينومينولوجيا والهرمينوطيقا، ألا وهي دراسة الوجود والحكم على الوجود بما هو موجود.

تؤكد الهرمينوطيقا مدى ارتباط الذات بالوجود الذي لا يمكن بحال من الأحوال أن تستقلّ عنه. كلاهما إذن، اهتم بمشكلة الإنسان ووجوده في العالم. ومن هنا جاءت مشروعية إضافة الهرمينوطيقا إلى الفينومينولوجيا.

الفينومينولوجيا والهرمينوطيقية مدعوّة إلى أن تنقل خطاب الكائن أو الإنسان الذي هو نفسه ذو طبيعة هرمنوطيقية. فالحكيم "هرمس" هو الرسول الذي ينقل الخطاب إلى البشر، وهو الكائن الذي بُعث أو وُجّه إليه الخطاب في الآن ذاته[21] إنه المؤوّل والذات المؤوّلة في نفس الوقت.

إنّ مهمة الهرمنيوطيقي والفينومينولوجي واحدة من حيث أنّ كلاهما يحاول إيضاح وبيان كينونة الإنسان التي تمثل كينونته هو أيضا. إنه المؤوّل وموضوع التأويل في نفس الوقت.

ولكن كيف يفهم الإنسان كينونته؟

يفهمها من خلال مشروع قوامه التفتح على العالم يتمّ من خلال اللّغة.

إن عملية فهم الإنسان لذاته تتمّ من خلال قوة الكلمة، قوة اللّغة. هذا الفهم ينبثق من خلال واقع معيّن ووضعية محددة.

إن عملية الفهم أو خلق المعنى ليست عملية اعتباطية، فالمعنى ينشأ عندما تتضح العلاقة التي تربطها بالعالم. إننا نريد من المعرفة العلمية السيطرة والفائدة –سيطرة الذات على الموضوع–، لكننا في مجال التأويل نبحث عن لقاء بين الإنسان والعالم، لقاء قوامه الإصغاء والمشاركة والحوار. والحوار يعني أنّ هناك احتمالا جديدا، ليس هناك معنى مكتملا إلا لما قام الحوار. من هنا نصل إلى النقطة المشتركة الثانية التي تم من خلالها اتصال الهرمنيوطيقا بالفينومينولوجيا والتحامها بها ألا وهي فكرة "الكشف عن المعنى".

مشكلة المعنى على إطلاقه تمثل واحدة من أهم المشكلات الجوهرية المطروحة على الفكر البشري إن لم تكن أكثر هذه المشكلات جوهرية.

البحث عن معنى العالم، ومعنى الأشياء في العالم كان الشغل الشاغل للفلسفة، لم يعد ذلك تجاوزت هذه المسألة –مسألة المعنى– ميدان الفلسفة إلى الميادين المعرفية الأخرى. يقول "هوسرل": من الواجب علينا العودة إلى الأشياء نفسها، أي من الواجب علينا أن نواجه كلّ مشكلة باعتبارها "مشكلة معنى" منطلقين من الدلالات التي تنطوي عليها المسألة. فلم يعد الأمر يتعلق بمعرفة ما إذا كان شيء ما موجودا أم لا، بل من الضروري أن نعرف أيّ "معنى" ينطوي عليه هذا الشيء عندما نتساءل عن وجوده"[22] وعلى هذا فالفلسفة الفينومينولوجية هي فلسفة البيان والإيضاح والتنوير. "إنها ثورة اكتشاف مفهوم المعنى أو الدلالة"[23] مثلها مثل الهرمنوطيقا التي تهدف أساسا إلى البحث في كيفية المعنى وبروزه إلى حيّز الوجود.

لقد آمن كلّ من علماء الفينومينولوجيا والهرمنوطيقا أن الظواهر إنّما تفهم من خلال البديهة المباشرة، من خلال الرجوع إلى الأشياء ذاتها دون إقحام أيّ منهج خارجي، وركزوا بشكل كبير على فعالية الفرد القارئ أو المفسّر الذي يعيش الخبرة من الداخل في نوع من الاندماج بالعمل والعمل وحده.

4- تداخل الهرمنيوطيقا مع التأويل والتفسير والنقد:

تداخل الهرمنيوطيقا في أحيان كثيرة مع التأويل والتفسير والنقد. إنّ الهرمنيوطيقا في عُرف بعض الاتجاهات هي "فلسفة التأويل" أو بشكل أدق "نظرية التأويل"[24] بحيث تضع فكرة المعنى أو الدلالة في قلب هذه العملية. إنها تؤوّل المعاني والدلالات الظاهرة والخفية في النصوص. فهي تطرح أسئلة من قبيل: ما هو هذا المعنى؟ ما مؤداه؟ وما هو مضمونه؟ وكيف يمكن استنطاقه؟

لقد اعتبرت الهرمنيوطيقا "منهجا" في القراءة في إطار التفسير الديني، أو لنقل أنّها العلم الذي يهتم بقواعد التأويل، تأويل النصوص المقدسة، ثم بعد ذلك اتسع مدلول هذا المصطلح إلى مجالات أرحب وأوسع فاصبحت تمثل النظرية المنهجية لكل أنواع التأويل. من هنا جاءت إمكانية تطبيق الهرمنيوطيقا هي علم التأويل، وإذا شئنا أن نمنحها تعريفا عاما وشاملا قلنا أنّها نظرية تأويل النصوص"[25] ويرى سانت أوغستين (Saint Augustin) أنّها تعني علم قواعد التأويل.[26] إنّها تمنح المفسّر الآليات الضرورية لاكتشاف المعاني الخبيئة والمبهمة في النصوص، فهي تباشر عملها انطلاقا من الصعوبات الموجودة داخل النص.

إن التحليل السيمانطيقي –الدلالي– للكلمات المتقاربة والمتباعدة، وكذا دراسة اللغة عبر مختلف أطوارها التاريخية، كلّ هذا يدخل في إطار عمل الهرمينوطيقا.

إن كل خطاب دال هو هرمينوطيقا، هو تأويل، لأنه يقول شيء ما عن موضوع ما. من هذا المنطق تصبح الهرمنيوطيقا "علم التأويل العام للدلالات".[27] وتتضح الهرميوطيقا من خلال تجديدها للمعاني السابقة وإعادة تشكيلها وصياغتها في ثوب جديد.

كلّ هرمنيوطيقا هي تأويل لتأويل سابق.[28] هذا ما يقرّ به أيضا ميرسيا إلياد (Mircea Eliade)، حينما أكد أن المفهومين متقاربين جدا. ذلك أنّ عملية حل وفك الرموز لأي نص، يقتضي تأويل هذه الرموز. من هنا تتضح أهمية الهرمينوطيقا التي تتمثل في إقامة مبادئ مشروعة للتأويل، غير أنّ اكتشاف هذه المبادئ هو العقبة الأساسية التي تواجه الهرمنيوطيقا.

هناك علاقة وطيدة بين التأويل والتفسير، بل هناك من يرى أنّ كلّ هرمينوطيقا هي تفسير، هي شرح للمعاني الموجودة داخل النصوص.[29]

تهتم الهرمنيوطيقا بمبادئ وقواعد التأويل، إنها علم التأويل، بينما يمثل التفسير التطبيق الفعلي لهذه القواعد على النصوص.

تطرح الهرمنيوطيقا قضية التفسير، ولكن ماذا نفسّر؟ وما هو موضوع التفسير؟

إننا نفسّر وضعيات هرمنيوطيقية. نفسّرها انطلاقا من أفق المفسّر الراهن، وبحسب الوضعية التأويلية التي يكون عليها انطلاقا من السياق الذي وردت فيه. إذن، التفسير يرتبط بالوضع الآني للأحداث، وبالوضعية الراهنة للمفسر، لذا فهو يتغيّر ويتجدد كلما تغيّرت وتجددت الوقائع.

تتداخل الهرمنيوطيقا أيضا مع النقد الأدبي، فكلّ هرمنيوطيقا وكلّ تأويل هما شكل من أشكال النقد. كل نقد هو تأويل، إذ غالبا ما يعرف النقد على أنه شرح وتأويل للنصوص. يرى فرديريك شليغل (F. Schlegel) أنّ الهرمنيوطيقا تشمل النحو والنقد والشعرية. هذه المواد مطالبة بأن تتعاون فيما بينها. ونفس الفكرة نجدها عند "شلاير ماخر" الذي يؤكد بأن فن القراءة وفن الفهم مطالبان بأن يتعاونا ويتعاضدا[30] بهذه الطريقة تصبح الهرمنيوطيقا شكلا ومنهجا من مناهج النقد الأدبي.

الهوامش

* ادموندهوسرل (Edmund Husserl)، (1859- 1938)، أول من استعمل كلمة فينومينولوجيا للدلالة على منهج فكري واضح المعالم، من مؤلفاته الرئيسية: أبحاث منطقية (1900 1901) "وأساس علم الظواهر" و"أفكار لعلم ظواهر خالص"، و"علم ظواهر الوعي الباطن بالزمان" (1905 1910)، كما نشر عام 1929 "المنطق الصوري والمنطق المتعالي" و"تأملات ديكارتية" عام 1931. ونُشر بعد وفاته بسنة كتاب "الخبرة والحكم".

(1) عبد المعطي محمد: جماليات الفن. دار المعرفة الجامعية 1994، ص:35.

(2) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللّبناني، ودار الكتاب المصري 1978، مادة علم الظواهر.

(3) Martin Heidegger cité par Arion Lothar kelkel "La légende de l'être", Langage et poésie chez Martin Heidegger. Librairie philosophique. Jean Vrin. Paris. 1980. P 171.

(4) Ibid:

(5) Ibid: 174

(6) Ibid: p. 177

(7) Edmund Husserl cité par Daniel Eristoff. "Husserl où le retour aux choses". Editions Sheres. 1965. p.5

(8) Arion Lothar Kelkel. Opcit. P. 177.

(9) Ibid. p. 178

(10) Ibid. p. 180

(11) Ibid. p. 171

* الحدس هو تلك الشعلة أو الشرارة التي تظهر لنا فجأة ونحن نعاين الظاهرة، فيظهر لنا ما كان متخفيا ويتجلّى بكل نصاعته ووضوحه.

(12) Ibid: p. 186

1) العاطفة 3) Helmut Seiffert. " Einführung in die hermenentik" Tübingen 1992. p. 2

• نصر حامد أبو زيد: احد اهم الباحثين في التراث العربي، شغل منصب أستاذ للدراسات الإسلامية والبلاغة في كلية الآداب، جامعة القاهرة، وقبل ذلك كان أستاذا زائرا جامعة "أوزاكا" باليابان، في الفترة ما بين (1985 | 1989) بدأ اعماله الفكرية منذ قرابة 15 سنة، وهي تشمل الآن 8 مؤلفات، إضافة إلى ما يربو عن 20 بحثا ودراسة منشورة في مجالات ودوريات مختلفة أهم هذه المؤلفات: "الاتجاه العقلي في التفسير" (1983)، "مفهوم النص" (1990)، اشكاليات القراءة وآليات التأويل (1992)، "نقد الخطاب الديني" (1994)، الفكر في زمن التكفير (1995).

(14) نصر حامد أبو زيد "الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص" مجلة فصول، العدد الثالث، افريل 1981، ص 14.

(15) Kindlers litteratur lexcou 8/3208- 32.9 Municken 1974.

(16) ولهلهم دلتاي، نقلا عن سعيد توفيق: "هرمنيوطيقا النص الأدبي بين هيدجر وجادامر". مجلة نزوى، عمان، العدد الثاني، ص 84.

(17) المرجع السابق.

(18) Frédiric Schleir marcher par Arion Lothar kelkel in "La légende de l'être". P. 184.

(19) Ibid:

(20) Ibid: P. 183

(21) Ibid: P. 186

(22) ادموندهوسرل، نقلا عن نهاد الركلي: "الظاهراتية وتأثيرها في الأدب المعاصر"، العدد الأول، بغداد، العراق 1972، ص 58.

(23) عادل العوا: "التجربة الفلسفية الجزء الأول، مطبعة دمشق 1945 ص 449.

(24) Adrian Mario "La critique des idées littéraires". Trad. Du Roumain par Michel Freidman. Paris. Editions couplexe, 1977, p. 248.

(25) Paul Ricoeur par Adrian Marino in "L'herméneutique de Mircea Eliade" Trad. Du roumain par jean Gouillard. Editions Gallinard. Paris. 1981. P. 32.

(26) Ardian Marino: "La critique des idées littéraires". P. 244

(27) Ibid: P. 249

(28) Ibid: P. 248

(29) Ibid:

(30) Ibid: P. 257

# أدبية أشكال التعبير

# الشعبي الأمازيغي

**أ. حورية بن سالم**

جامعة تيزي وزو

**1 – مقدمة منهجية:**

تمثل الفنون القولية الشعبية بمختلف أنماطها عدسة اجتماعية مفعمة بمعان ودلالات متغايرة، متباينة، معقدة، في إطار أنظمة اجتماعية معقدة أيضا.

نسعى في هذه المحاولة إلى النفاذ إلى أعماق الألفاظ بهدف استجلاء المعنى الخفي، مرورا بجسر آليات السيميائية التأويلية التي ترمي إلى استقصاء الحركة البنائية، بحثا عن السياقات الغائبة عنها، للوصول إلى إبراز البنى العميقة المحورية التي تتضمنها الأمثال والألغاز، لإظهار دورها في تحديد ثقافة وطنية، وذلك عن طريق تفجير مجموع العلائق التي تنظم هذه التراكيب بعيدة عن المنحى الانطباعي الذي لم يعد ينفع. يقول السكّاكي: ((إنّ المفردات رموز على معانيها، وإن هذا لا ينفي وجود فوارق صوتية في مفردات الحروف التي تختص بها))[1].

تعد صفة اللفظ بمدلوله صفة من الصفات المميزة لحقل العلامات التي لها طابع البناء التركيبي لمدلول اللفظ وما ينجر عنه من إشارات وعلامات سيميائية تندرج هي الأخرى لتمحور العناصر التكوينية للبناء اللفظي، ذلك أن الكلمة المفردة إما أن يكون معناها مستقلا بالمفهومية بشكل لا يحتاج في فهم معناها الإفرادي إلى غيرها أو لا يكون كذلك.

كما أننا نستعين هنا بالسيميوطيقا التي تتناول المستوى البراجماتي (النفعي) من حيث فاعلية العلامة وتوظيفها في الحياة العملية، عن طريق دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، كون اللغة تحمل وظيفة إيصالية وأخرى ترميزية.

يرى شارل موريس أن العلاقة بين الإشارة والمجموعة الاجتماعية تتمثل في علاقة وظيفية ودلالية، أمّا العلاقة بين الإشارات على اختلاف أنواعها وأصنافها فهي تتجسد في العلاقات التركيبية.

ونبحث أيضا عن شفرات الملفوظ الإشاري لإبراز السياق الدلالي القائم على بنية اللفظة المعبرة، وعن العلائق بين المدلولات ورصد التداعيات المتعاقبة واقتناص المعنى الكامن في الطاقة اللامتناهية للرمز، دون أن ننسى عملية ترصد المجال الدلالي لسائر التشاكلات الواردة في التعابير المختارة للتحليل[3] للكشف عن الدلالات ذات المعايير الأخلاقية والفكرية والنفسية والثقافية.

2- النماذج المختارة للتحليل:

أ- الألغاز:

تحمل التعابير الشعبية في طياتها أبعادا ثقافية من إشارات ورموز ودلالات، بهدف الإلمام بمعانيها، لذا نلقي أضواء كاشفة على زمرة من هذه الدلالات المتنوعة، المتباينة، المتشابهة، لتكون عينات لمثيلاتها التي تزخر بها المادة الخام التي تتضمنها المدونة التي جمعناها من الميدان.

جاء الخيال الشعبي شديد الحساسية في التصور، حيث نجد ملاءمة دقيقة ومطابقة تجمع بين الدال والمدلول، لأن الألغاز تدل على ذكاء العقلية الشعبية من جهة، وقدرتها على ربط الصلة بين اللفظ الظاهر المنطوق والمعنى الباطن المقصود، من جهة أخرى، فهي ((إجمالا مواقف تدل على ذهن متفتح وعقلية تعيد الأشياء إلى أصولها بحيث تبدو لها المعقدات بلا تعقيد))[4].

يرى كاسيرير أنّ الإنسان حيوان رمزي في لغاته وأساطيره ودياناته وعلومه وفنونه[5].

ويقول أرسطو إن الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة[6]. ففي ذملل أمزمو إتس امن امذغر؟![7]

ليست الألغاز الشعبية وليدة تفاعل الإنسان ومحاولة تكيف مع الطبيعة الشاسعة التي تحيط به فحسب، بل تعد ذخير اجتماعية زاخرة بقيم اجتماعية، ثقافية...إلخ.

يدل هذا اللغز على قدرة التركيب ونسج الأقوال المأثورة التي تختفي وراء ألفاظها ورموزها دلالات عميقة. ويحمل اللغز نسيجا بلاغيا حيث شبه العجين بحيوان صغير، ووجه الشبه بينهما القدرة الكبيرة على امتصاص الماء، وقد أبان خاصية بارزة وأساسية للعجين وهي القدرة الفائقة على امتصاص الماء إلى أن يصير لونه أبيض ناصعا.

ولي مثَل هرْس: زَقْعْ حسْ: لرْ كَدْ غَلْتمر يطْسن[8].

إنّ الإنسان الشعبي صاحب نظر ثاقب، وحدس خاطف؛ يبحث باستمرار عن قرائن للتعبير عن أفكار ودلالات يكون قد استقاها من محيطه، فقد أجاد كثيرا في تشبيه أعضائه بأشياء يستخدمها أو يجتزئها من المحيط الشائع الذي يحيا فيه، فشبّه عملية هرس الأسنان الناصعة البياض للأطعمة بالطاحونة التي ترحي وتطحن الحبوب والشعير أو تعصر الزيتون، واللسان الأحمر يقوم بعملية حبس الأطعمة في الفم حتى تطحن جيدا؛ ثم شبّه البلعوم بمجرى النهر والساكن، قبل أن تصل الأطعمة المهروسة، لتتحول هذا السكون إلى حركة لاستكمال عملية الطحن لتسهيل عملية الامتصاص مثل البحر الذي يتحول إلى هيجان بعد هدوء.

استعمل اللغز الألفاظ: هرس، حبس، البحر، للتعبير عن علامات داخل الحياة الثقافية والاجتماعية، لأن محتوى الفكر قد يأتي موحيا، ملغزا، مجردا، رامزا.

ولي: لسنغ إيمك أورتكري، لسنغ إزيون أورتقي[9]

يشير هذا اللغز إلى دقة الملاحظات اليومية للمبدع الشعبي، وهو يتفاعل ويتعامل مع محيطه الواسع حبا في اكتساب الخبرات المتعددة لبناء رصيده المعرفي والعلمي والثقافي حتى يتعرف على الأشياء التي تحيط به ويعي مكوناتها وأسرارها ومغزاها.

يصرّح هذا اللغز في شطره الأول بأن هذا الشيء له حليب، إلا أنه لا يحلب، وهو بذلك يعد الثدييات، وجاء شطره الثاني ليزيده تعقيدا، حيث إنّ هذا الشيء يملك أيضا أجنحة، لكنه لا يطير في الهواء الطلق الفسيح، وبذلك يعد أيضا كلّ أصناف الطّيور الطائرة، وهكذا صار اللغز معقدا، فما هو الشيء الذي له حليب ولا يحلب، وله أجنحة ولا يطير؟!

وهكذا تتجلّى لنا في هذا اللغز براعة العبقرية الفردية والجماعية في جعل البنية العميقة مستترة: ألا وهي "شجرة التين"، رامزا لها بأشياء أخرى لها علاقة وطيدة بالمستعار منه.

وفي: إوَتْ وذَئِلْ هَدْنَتْ ثْسِيْر[10].

يمثل هذا التركيب البنية السطحية التي تحمل في طياتها البنية العميقة التي تقف وراء هذا السياق، وهي تختلف اختلافا كبيرا، لكن ثمة قرائن تجعل هذا اللغز يحمل دلالات ورموزا أخرى تختفي وراء البنية التركيبية له، تجعل من يحسن الربط بينهما وبين ما يشبهها في الواقع يهتدي إلى استنباط المعنى الحقيقي المراد منه.

فقد وقف الإنسان الشعبي وقفة الحكيم المتبصّر أمام مرحلة من عمر الإنسان أين يصير يحبو من جديد على ثلاثة لا أربعة.

ب- الأمثال:

ففي: لَمْغَونْ ثْغَلبْ مِتَيع[10]. يدعو هذا المثل إلى ضرورة الاتحاد والتعاون وتوحيد صفوف المجتمع ضمانا للتكافل الاجتماعي.

إنّ ما يعزّز ويقوّي دلالة ألفاظ التركيب هو ما يحمله المثل من مواقف إنسانية نبيلة تعمل على تدعيم العرى الوثقى بين مختلف شرائح المجتمع، وتترك آثارا قوية وعميقة في حياة

الأفراد والجماعات. إنّ المتأمّل في لفظة "ضبع" يدرك أنّ المشبه هو الجماعة رمز القوة الجبّارة والشجاعة النادرة، فبمقدورها أن تحوّل الجبال سهولا والصعب سهلا، والبعيد قريبا، والمستحيل ممكنا.

ولي: يِلَ وَسْ، يِلَ أَزَكْ، يِلَ أَزِكْ [11]

يتناول هذا التركيب البعد الروحي لدى الإنسان، فهو يحمل سلوكا ثقافيا يظهر جليا في الرؤية الدينية، فيذكر باستمرار الحب والمتفّل بعدم نسيان عالم الغيب، فهو بذلك يعبر عن جمالية الثلاثية الأدبية التي تعبّر عن النظام الدياكروني الثلاثي: اليوم (يكون قد مضى)، وغدا (بقي للحياة وهو يكون قد مات)، والزمن (الأزلي).

يعكس هذا القول المأثور النظرة الشعبية للقضاء والقدر و العالم المرئي والغيبي، فهو يعمل على تحديد ثقافة وطنية.

ولي: عراسغر أور يتلقم [12]، يدعو هذا المثل العقلية الشعبية إلى الحرص الشديد على الرؤية الحسنة قبل فوات الأوان، فهو يشير إلى حقيقة مكتسبة من الواقع عن طريق الاحتكاك المباشر بالطبيعة التي تضرب للإنسان أمثالا، عساه يقتدي ويعمل بها.

ك: إمْغ لَسَبْ معقّل دزْ ثمرثْ إدسنغل [13]

يشير هذا المثل إلى الأرض والرؤية، لأن الرؤية يبدأ مبكرا، ومن المهد.

ك: أكَنْ لكلي زَرِغْ أتمغ [14]. يشير المثل هنا إلى التروي وعدم التسرع في الأمور وإنجازها، لأنّ لكلّ مرحلة خصائصها ومميزاتها.

ولي: ثفسثْ ثزبي أمدْ يتغب [15]

ينظر الإنسان الشعبي إلى الربيع بمثابة إطار زمني لإحياء وبعث الطبيعة. ويعتبر شهر مارس نقطة تحول للمنحنى الزراعي، ليحتفل به وكأنه شهر التجديد (Renaissance)، فهي ظاهرة تخص تحديد الفضاء الزماني حيث الحياة والحركة والحيوية.

وفي: أنزر، أنزر، أرتب سُوت أرزر[16].

إن السعي والبحث عن المطر (أنزر) هو قديم لثلاثية الخصب: "المرأة والحيوان والأرض)، قال G.Camps عن الرجل البدائي بأنه هو مشغول ومهموم البال، لأنه لا يقوى على تحمّل خصوبة قطعانه ولاسيما خصب أراضيه... فلا يزال الفرد الشعبي يمارس طقوسا أو ممارسات سحرية وهي موجهة كلها لتحفيز القدرات المخصبة للطبيعة.

وفي: ثجر، إزومة، ثلتي، ثب[17] يعمل التشاكل التركيبي في هذا المثل على تحقيق الروابط بين الألفاظ والمدلولات تعبيرا عن علاقة الجيرة التي تعدّ ضربا من ضروب العلاقات الاجتماعية التي لا غنى عنها، المبنية على تدعيم المعاملات الطيبة التي تجلب الهدوء والسكينة، حيث ترتاح لها النفوس. وهكذا أظهرت فاعلية العلامة وتوظيفها في مختلف مجالات الحياة الاجتماعية، لأنها تشكل وظائف إيصالية وتبليغية وترميزية وإيحائية. ذلك أن التواصل والإبلاغ تنشئهما زمرة من الأنظمة من العلامات الدالة على الظواهر الاجتماعية من حيث دوالها لمدلولات متنوعة ومتباينة.

أخيرا تحمل ألفاظ الألغاز والأمثال بإيقاعاتها الخارجية والداخلية التي تفرزها حروفها عناصر الحس الشديد المفرط للتذوق الإشباعي، مما أضفى عليها السهولة من الأنغام الإيقاعية وهي محملة بكثافة وجدانية.

إن حسن التقسيم في الألغاز والأمثال أعطى إيقاعا، ركّب تركيبا مغربيا، وهذه المغربية تبعث على التذوق والتعلق معا، لأن الباث الشعبي يريد أن يقدّم للمتلقي الشعبي متعة روحية فيها من الجمال الفني ما يشده إلى رسالته، ويجعله يلتذ بسماع دوالها[18].

فقد أقيمت الألغاز والأمثال على الإيجاز الشديد والطول المتوسط، لأنّ الباث الشعبي يميل أن يصطنع الجمل القصار حتى تنتشر بين أكبر عدد ممكن من المتلقين ويكون حفظها سهلا وروايتها ميسرة، ونقلها إلى الآخرين ممكنا ومضمونا.

فقد أقيمت الألغاز والأمثال على الإيجاز الشديد والطول المتوسط، لأنّ الباث الشعبي يميل أن يصطنع الجمل القصار حتى تنتشر بين أكبر عدد ممكن من المتلقين ويكون حفظها سهلا وروايتها ميسرة، ونقلها إلى الآخرين ممكنا ومضمونا.

وهكذا فقد حملت الألغاز والأمثال في طياتها أصول ثقافة المجموعة البشرية التي قامت بإنشائها، لأنها تلبي عندها حاجيات نفسية ودينية (روحية) وعقلية ووجدانية. فهي تتضمن سمات ثقافية ونشاطات معرفية مختلفة.

وهكذا جاءت هذه التعابير الشعبية محفوفة بقيم ثقافية وطنية مكونة لرصيد معرفي غنيّ، وهي بذلك تكون قد أسهمت في تحديد ثقافة وطنية.

الهوامش:

1) فيدوح عبد القادر: 1993، دلائلية النصّ الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر ص 6، نقلا عن: مفتاح العلوم، ص 151.

2) انظر: بيير جيرو، علم الإشارة، ص 16.

3) السرايسي عمر عبد الرحمن، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، دراسة ونصوص، ص210.

4) انظر: فتوح أحمد: 1978، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2، القاهرة، ص 35.

5) انظر: غنيمي هلال: 1973، النقد الأدبية الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ص37.

6) أبيض كالمحل يشرب الماء كالفرد.

7) أبيض بطحن، أحمر يجمع، سائلة تنحدر نحو بحر هادئ.

8) لديها حليب ولا تحلب، لديها أجنحة ولا تطير.

9) سقط الثلج لتهدّمت الطواحين.

10) إنّ التعاون يغلب الأسد.

11) هناك يوم، هناك غد، هناك قبر.

12) الحطب الرديء لا يطعم.

13) إنّ الإنسان الجيد يعرف منذ خروجه من الأرض.

14) مثلما تسقط البذرة تنبت.

15) إنّ الربيع يرتّق والصيف يشحن.

16) أنزر أنزر، يا ربّ اسقها حتّى الجذور.

17) الجار قد أوصى عليه النبي.

18) Voir, Littérature orale: 1982, actes de la table ronde, C.R.A.P.E, office des P.U, Alger, p.155.

19) Kristiva (J.): 1969, recherche pour une sémanalyse, essais, collection, tel quel, éd. Du Seuil, Paris.

20) Jolles (A.): 1972, les formes simples, collection poétique, éd. du seuil, paris.

21) MACI B(Y.)

# مدخل إلى اللسانيات الشكلانية

أ.عبد الله إمسعودان

جامعة تيزي وزو

اللسانيات الشكلانية فروع منها ما يسعى إلى ترويض أنظمة الوصف والتحليل، وذلك بحث اللسانيات الرياضية، ومنها ما يسعى إلى المعالجة الحسابية للمواد المدروسة، وذلك بحث اللسانيات الكمية، ومنها ما يهتم بالمعالجة الآلية للمعطيات اللغوية فيتعلق الأمر حينئذ باللسانيات الآلية، ومنها ما يستعين باللسانيات الرياضية واللسانيات الكمية واللسانيات الآلية لبناء نماذج شكلانية للمواضيع اللغوية المدروسة، انطلاقا من معاينات تجريبية، يمكن للباحث أن يعتمدها مرجعا للمراقبة التجريبية التي يخضع لها إنجازه النظري المتمثل في النموذج الشكلاني.[1]

وتمثل الشكلانية، في العلوم عامة، مستوى عاليا من العلمية، قد أضحى متطلبا ضروريا، ليس في العلوم الدقيقة فحسب بل في العلوم الإنسانية أيضا. ولكن مع ضرورة مراعاة الفرق بين الشكلانية المحضة في العلوم والشكلانية المطوّعة لما يراعي نظام اللغة ومستوياته المتكاملة. وقد حاول خطأ بعض المناطقة المحدثين استنباط أنظمة تمثيل شكلانية خاصة لمواضيع لغوية، بفصل ما لا ينفصل جذريا – بين النحوي والتداولي وبينهما وبين التداولي[2] منذ الأمريكي ش. موريس والألماني رودولف كارناب (1891-1971) اللذين جعلا هذه المركبات، مستقلة من جهة، ومتدرجة من جهة أخرى فعلم الدلالة يفسر ما سبق وأن جعله النحو، والتداولية تكيف التفسير وتوافقه مع الاستعمال الذي يُختار للغة. وهذا رغم أن لا شيء يدل في الواقع على أن لغة طبيعية تكون قابلة للوصف عبر هذه المركبات الثلاثة متدرّجة ومستقلة. فلا شيء يسمح بإرجاع وصف لغة ما إلى وصف أوّلي نحوي فقط، ثم يتبعه وصف دلالي وأخيرا وصف تداولي. ولقد أخطأ اللسانيون الذين نادوا باستقلال مطلق للنحو عن الدلالة كما أخطأ أولئك الذين توغلوا في فردوس الدلالة، ولكن سرعان ما اكتشفوا أنه

بالنسبة إليهم فردوس ضائع، وهم يحاولون الآن معالجة كل ما فاتهم من ميادين التركيب والنحو والتداولية في تركيبة غامضة ومبهمة غير مراعية للعلاقات التكاملية بين الميادين الثلاثة: النحو والدلالة والتداولية، ولا لمبدأ الشمولية الذي هو أساس في الدراسة العلمية[3]. ويرجع بعض العلماء قصر المنظورات الشكلانية إلى الرغبة المستمرة في تطوير العلوم وترميزها ترميزا محضا. ولا علاج لذلك-في رأينا إلاّ بجعل الشكلنة وسيلة، هدفها الوصول إلى نظام وافٍ وشامل يصلح لأن يكون نموذج تمثيل مجرد وخالٍ من أي لبس فالشكلنة الصحيحة ما كان وسيلة وطريقة مُعينة على الوصف والتحليل وهذا يستوجب تغيرا في ذهنية اللساني، حيث الشكلنة تعني القواعد النحوية المجردة ولا تعني الكيانات اللغوية، غير أن هذه يمكن العودة إليها لمراقبة واختبار فاعلية قواعد النحو من جهة وقواعد النموذج الشكلاني من جهة أخرى[4]. فالنموذج الشكلاني "مثالية " لا تؤسس على اللغة الطبيعية وإنما على النحو المجرد المستنبط منها. وإن النظرية الشكلانية للغات تهدف إلى تهيئة طريقة أو طرائق تسمح بالقدرة على إلحاق وصف أو تحليل بنحو ما وبكل ملفوظ مقصود بالدراسة. وإن كل نحو قابل للشكلنة، في شكل دوال أو معادلات، بواسطة عدد محدود من القواعد والرموز. وإن الصرامة الدائمة في اللسانيات الرياضية جعلت هدفها الأول التحديد الدقيق لأنواع القواعد التي يمكن قبولها لتكوين هذه الدوال أو هذه المعادلات. وقد كان لهذه الدراسات الأثر السريع على الإعلام الآلي واللسانيات الآلية على الخصوص، في توجيه وتعريف وترجمة اللغات الاصطلاحية المبرمجة في أعلى مستوى، حيث تكون المثالية - بالنسبة للمبرمج عبارة عن مجمل البرامج التي يمكن تسجيلها انطلاقا من وضع (*Code*) توجيهي ثم إعطاء النتائج المرادة على حاسوب، مع احتساب مسبق في كون البرامج الممكنة ليست كلها صحيحة ولا يمكن عدها كلها لغة شكلانية وأما عند رجل المنطق فإن اللغة الآلية والاصطلاحية عبارة عن مجموعة فرعية لمجموعة كبيرة من المتتاليات المحدودة والمدرجة بواسطة عملية ترابط، تتحكم في ترتيبها المعادلة، فانطلاقا من الأبجدية: (ف)، تمثل مجموعة كبيرة من المتتاليات، تحصل على متتالية من الرموز مثل ب1 3أ د1 د3 ب3 ج3 تكون بمثابة كلمة في اللغة الآلية وتمثل قضية في لغة طبيعية. بينما تكون متتالية ثانية د3 د1 ب1 غير ممثلة لأية قضية في لغة طبيعية إن هذه اللغة الآلية ذات

العملية أولى تتمثل في القدرة على الاختصار الكبير وفي تركيز عملية الاستدلال حول بعض صيغ الكلمات بالملاحظة. هذا ويرى العلماء أن نظرية اللغات الشكلانية، بقيت للأسف غير مطردة، خارج نظرية الأنحاء التي ليست سوى مرحلة من المراحل الأولى للسانيات[5].

المنطق الرياضي أساس اللسانيات الشكلانية.

لقد كان لتطور الرياضيات الأثر البالغ في تطور علم المنطق وكثير من العلوم الأخرى، من بينها اللسانيات. وقد سعى المناطقة المحدثون في محاولة تجريد المنطق عن الفلسفة وإكسابه طابع علم محض ليأخذ مكانا إلى جانب الرياضيات، على رأس نظام العلوم. وقد غادى التقارب بين الرياضيات والمنطق حتى أصبح الآن من الصعب تسطير الحدود الفاصلة بينهما أو المحددة لكيان كل واحد منهما فأصبح المرور من نظام إلى آخر بدون انقطاع. هذا، مع العلم أن كل رواد المنطق الحديث تقريبا[6] كانوا ولازالوا رياضيين وليسوا فلاسفة كما كان الحال عند المناطقة التقليديين[7]. لقد تخلى المناطقة المحدثون عن ربط المنطق باللوغوس[8] (اللغة المثالية)، وبالأخرى تركوا "اللوغوس-عقل" و(( اللوغوس-لغة)) للاهتمام فقط "باللوغوس - حساب". كما تخلوا عن المعيارية المطلقة التي فرضها منطق أرسطو منذ قرون ففتحوا باب الاجتهاد من جديد واستعانوا بالاستدلالات الرياضية في كشف العلاقات الجديدة الكامنة في الاستعمالات اللغوية، كما كشفوا بواسطة عمليات منطقية رياضية جبرية عن بعض الأخطاء واللبس الذي اكتنف المنطق التقليدي منذ أرسطو إلى الرواقيين ومناطقة القرون الوسطى. وأصبح التحرّج العلمي الصارم وسيلة رجل المنطق، حيث يقول كارناب : «في المنطق لا يوجد أخلاق (عواطف)، كل منطقي له الحق في بناء نحوه كما يريد. ففي هذه الظروف لا يكون النظام المنطقي نظرية، أي نظاما من الإدلاءات حول أشياء محدّدة بل هو لغة، أي نظام من العلامات مصحوبة بقواعد استعمالها.»[9] وإن المنطق لا ينحصر في نظام منطقي ما، ولكنه يهيمن على كل الأنظمة الجزئية. وإن وظيفة المنطقي تكمن في بناء أنظمة واضحة وبيّنة، ولغات أوسع قد تقبل اللغات الاصطلاحية السابقة كلمات تحتية رافدة لها. كما أن عليه أن يصبو إلى بلوغ الأمثل المتمثل في لغة اصطلاحية منطقية كونية لحساب يشمل كل الحسابات[10]. ولقد كان لفريج (1848-1925) الأثر البالغ في استثمار المنطق الرياضي واستخلاص العوامل المسوّ

تصورات والأحكام المقسّمة لها، رغم أن منطقه كان محصورا في تحليل القضايا. ولقد اتسمت زعمه بالشمولية التي في الرياضيات، وبالتالي آثر مفهوم العلاقة على مفهوم الدالة. كما أنه – مثّل التمييز الرياضي، تمكن من التمييز بين شكل الجملة والجملة. فرياضيا يوجد فرق بين معادلة تساو، مثل: 3×2=6 المشكّلة بقضية، وبين معادلات ذات أماكن شاغرة، يجب ملؤها كي تصبح جملا، نحو:

(س=ص ز) أو (س=2ز) أو حتى (س=2×3)

كما كان للرياضيات الفضل في إعارة المناطقة مفهومين استبدلوا بهما المفهومين التقليديين المحمول والموضوع. وهذان المفهومان هما: الدالة والحجة لأن دلالتهما أدق وأوضح وأنسب لمنطق الحساب. ففي العبائر التالية:

$2 . 1^3 + 1$

$2 . 4^3 + 4$

$2 . 5^3 + 5$

كل واحد يمكنه التعرف على نفس الدالة، ولكن الفرق يكمن فقط في الحجج التي هي 1 و 4 و 5. وإن العنصر المشترك لهذه العبائر المعللة للدالة يمكن أن يكتب:

2 . س$^3$ + س أو 2( )$^3$ +( ).

فالحجة لا تنتمي في الواقع إلى الدالة ولكنها تدخل في تركيبها لبناء كلّ متكامل. والدالة بدون حجة تكون ناقصة وتحتاج إلى ما يتممها من حجج. وبهذا يمكن تقسيم كل جملة إلى قسمين في نظر المناطقة: القسم الأول يتكون من اسم أو أسماء ذات دلالة مستقلة، والثاني يتكون من الشكل المُعوز أساسا إلى هذه الأسماء المتممة له، وبصيغة أخرى كل جملة يمكن أن تحلل إلى دالة تامة ذات حجة أو أكثر.[11]

وبذلك يشكل المحمول في الجملة اللغوية دالة تتميز باحتوائها على موضع شاغر هو موضع الحجة المعبر عنها ب س في (( د (س) )) ولقد مكن نظام الدالة هذا من إعادة النظر في طبيعة المحمول (المسند) وكذلك في العلاقة الحملية (الإسنادية). فكل ما ليس حجة أولى يدخل في حدود المحمول وحتى فعل الكون الذي كرّسه أرسطو رابطة حملية (إسنادية) رآه المناطقة

المحدثون ضمن تركيب المحمول؛ ففي المثال *Pierre est malade.* الحجة هي *Pierre* والمسند هو *( ....est malade.)* وليس *(..... malade ).*[12]

من منطق الأسماء إلى منطق العلاقات ثم منطق الدوال:

كان المنطق عند أرسطو وبعض المحدثين من أمثال فريج وبيانو (1858-1932) منطقا يبحث في تلازم الأسماء فيما بينها[13]، وهذا المنطق كان يهمل أو يتجاهل الجمل (القضايا) البسيطة خارج القياس الاشتمالي الأرسطي الذي يتنافى في الواقع مع الاستعمال اللغوي، كما كان لا يولي أية أهمية للعوامل المنسقة للقضايا المشكلة للقياس الاشتمالي.

ولأن منطقه منطق يقتصر فقط على علاقة الأسماء فيما بينها، فهو جزئي وناقص، يتمثل نقصه أولا في أمثلته المختارة من لغة غير لغة الواقع؛ فالاستعمال اللغوي لا ينبني بالضرورة دائما على قياسات اشتمالية منطقية . كما يؤخذ عليه تجاهله لبعض العوامل التي يستعملها للربط بين قضايا (جمل) خاضعة للقياس الأرسطي، لأن الاستدلال الصحيح هو ألا يهتم بالعلاقة الإسنادية داخل قضية (جملة) من قضايا القياس الاشتمالي وإهمال العلاقات الأخرى المتمثلة في الروابط المنسقة بين قضايا القياس الاشتمالي وهذا مما جعله لا يعرف من المتغيرات سوى المتغيّرات المتعلقة بالمفاهيم الاسمية[14].

وأقام المناطقة المحدثون، وعلى رأسهم دي مورقان وبول منطقا للعلاقات التي أهملها أرسطو. فاهتموا بالعلاقات داخل الجمل كالعلاقة الإسنادية والعلاقات خارج الجمل كالروابط المنسقة بينها. فقام دي مورقان بتسطير برنامج ومخطط أولي لمنطق العلاقات، اقتحم به مبدأ المنطق التقليدي الذي كان يهيمن عليه أرسطو، على الرغم من أن الرواقيين كانوا قد سبقوا إلى إنشاء منطق مضاد لأرسطو، حصروه في المنسقات الجملية داخل القياس الاشتمالي ولم يهتموا قط بالعلاقات الأخرى داخل هذه الجمل، كأنّ هدفهم كان مخالفة أرسطو فقط. فكان منطقهم ناقصا أيضا من هذا الجانب. 15

وقد اشتهر بعد دي مورقان الإنكليزي، مواطنه بول الذي أعطى منطق العلاقات ضمانا أكبر ومعالجة رياضية صارمة حتى أطلق على هذا المنطق مصطلح "جبر المنطق" وقد

جاء بعد ذلك شرودر و وايتهيد و رسّل ولكنهم لم يبلغوا الشهرة التي عرفها بول في منطق العلاقات .

وبينما كان البحث في هذا المجال مستمرا، مع بيفنس وفان في منطق العلاقات، بدأت مرحلة جديدة، عمل أصحابها على إحياء المنطق التقليدي في نهاية القرن 19، مع فريج في ألمانيا، وبيانو في إيطاليا، ثم مع وايتهيد ورسل اللّذين نزعا إلى هذا الاتجاه بكتابهما "مبادئ الرياضيات" *(Principia mathematica)* الذي اشتهرا به. إنّ إحياء هذا المنطق التقليدي أعاد الاعتبار بعض الشيء إلى المنطق الأرسطي ولكن مع التركيز أكثر على نوع من الحساب هو حساب القضايا وليس حساب المحمولات، وبالأحرى كان لهم الفضل في تأسيس هذا الحساب، وفي انبثاق فكرة الدالة الجملية. فأصبح المنطق يُقدَّمُ في شكل نظام استنباطي. ثمّ كانت مرحلة ثالثة في حدود 1920 مع لودفج فيتكنشتاين (1889-1951) بكتابة *(Tractus logico-philosophicus)*، حافظت على فكرة المنطق المطلق، ولكن مع اعتبار القوانين المنطقية تحصيل حاصل. وقد عمل فيتكنشتاين على إفراغ القوانين هذه من محتواها، تماشيا مع ما تقترحه الطرائق الشكلانية المحضة خاصة مع إنجاز هيلبر "نظرية البرهنة" الذي نال شهرة كبيرة ومتزايدة والذي بفضله أصبح ممكنا المرور من البديهي شبه الملموس، حيث الثوابت المنطقية محتفظة بمعانيها المجردة، إلى البديهي المشكلن إجمالاً. كما فتح باب للبحث في الفروق بين المخطط المنطقي والمخطط الميتامنطقي، فأصبح يهتمّ بالخصائص الشكلانية لمختلف الحسابات مثل: التماسك والتمام وقابلية البرهنة، وبعلاقاتها فيما بينها *(Isomorphisme)*، وبعلاقاتها فيما بينها مع النماذج الشكلانية. كما أصبح يُهتمُّ، من أجل هذه الخصائص الشكلانية، بمنطقة النحو مع كارناب *(LA Syntaxe logique)*، وعلم الدلالة مع تارسكي (1901-1983)[16]

كما تميزت هذه المرحلة الثالثة بظهور منطق يعتمد على حساب متعدد القيم، عوض الاعتماد على الحساب التقليدي المقيد بالبحث في قيمتي: الصدق والكذب. فقد كان لتعدد القيم المحتملة الأثر في تطوير نظرية دوال الصدق أو الكذب، حيث بلغت درجة من التجريد، بتصنيفها المنظم لقائمة وافية من العوامل مع تحديد معنى كل واحد منها في الجدول المبين له،

ولقد كان التعمق في التجريد يتمثل، في هذه المرحلة، في الانتقال من حساب لقيمتي الصدق والكذب إلى حساب مصفوفات مما أدى إلى تجريد الرموز الدالة على عناصر القياس الاشتمالي التي هي: (ج) تمثل لجملة المقدمة الكبرى و(ق) تمثل لجملة المقدمة الصغرى و(ح) المثل النتيجة (*conclusion*)[17]، فتخلصت من التفسير الملموس الذي كان عالقا بها وأصبحت تدل على أشياء غير محددة نسبيا وحتى الرمزان (ص) و (ك) أصبحا لا يدلان ولا يمثلان بالضرورة قيمتي الصدق والكذب، ولكنهما يمثلان عامة صفات قابلة لأن تتحلى بها الأشياء، وهذا ما أدى إلى استبدالهما برمزين حياديين

هما العددان: 1 بالنسبة إلى (ص) و 0 بالنسبة إلى (ك). مما يمكّن من اختصار الجدول المبرزة لخصائص العوامل نحو:

| | ص ك |
|---|---|
| ص | ص ك |
| ك | ك ك |

| | V ص ك |
|---|---|
| ص | ص ص |
| ك | ص ك |

| | ⊂ ص ك |
|---|---|
| ص | ص ص |
| ك | ك ص |

النقطة دالة على حالة الربط والوصل، والعلامة V دالة على حالة الفصل، و C على الاستلزام.

فتصبح قراءة هذه الجداول كالتالي:

حالة الوصل: 0001، حالة الفصل :0111، وحالة الاستلزام :1101 ، وبما أن القيم المحتملة قابلة للتعدد يمكن إتباع الرقمين 0 و 1 بأرقام الترتيب العادية، 2و3 ...إلخ[18].

ونلاحظ في الأخير أن شعب المنطق متعددة لا يمكن حصرها في عجالة كهذه، ارتأيناها مدخلا فقط لموضوع اللسانيات الشكلانية ووسائلها: الأنظمة والنماذج.

نحو لسانيات شكلانية شاملة:

لقد تعرفنا على الوجهة الشكلانية لدى المناطقة والرياضيين وبالأحرى لدى المناطقة الرياضيين، وكيف أنهم كانوا يبحثون عن بناء نظريات ونماذج وافية وشاملة تصلح وتقدر على وصف وتحليل المواد المدروسة، بإبانة كل علاقاتها المشتركة داخل الجملة وخارجها، بلغة اصطلاحية موغلة في الرّمزية والنمذجة، كما تعرّفنا على عيوب الشكلانية المحضة ومحدوديتها في معالجة القضايا اللسانية والتي أفضت إلى تجريد وتجميد ميادين النحو والدلالة والتداولية مما أضر كثيرا وسلبا بالدراسات اللسانية، خاصة البنوية، الأوروبية والأمريكية، مع استثناء للمدرسة التوزيعية التي منها بدأت محاولات الشكلنة الحقيقية للسانيات، والبحث عن نماذج وأنحاء مجردة كفيلة بوصف اللغات وتحليلها على اختلافها، وهذا على الرغم من نقائصها وأما عن أصول النظرية اللسانية الشاملة فيتفق النقاد على ضرورة التفريق بين منظورين علميين: منظور تصنيفي ومنظور نظري. فالعلم في بدايته يكون في أساسه تصنيفيا، حيث يجتهد في القيام بعملية إحصاء وجرد واف بالإمكان، بعد مشاهدة موضوعية لعدد كبير من الظواهر والوقائع، ثم جمعها وتبويبها. وأما المنظور التنظيري فإنه درجة أعلى في العلمية تبلغه فقط العلوم الناضجة، فالأمر لا يتعلق بالتصنيف والتبويب –المرحلة التي تكون قد فرغت منها–، وإنما بالبحث على بناء فرضيات ونماذج نظرية، مصُوغة بكيفية واضحة تمكّنُ من تفسير الظواهر والوقائع القديمة وفي نفس الوقت توَقُّعُ أخرى. إن انحصار علم ما في المرحلة الأولى يجعل منه علما قاصرا. لأن المشاهدة والتجريب (التصنيف والتبويب) لا يمكنان من بلوغ التعميم والشمول ولا يكفيان لتشكيلِ الافتراضات التي تساعد على التعمق لشرح المعطيات وإذا ما طبقنا هذا المخطط ذا المنظورين الابستمولوجيين، على تاريخ اللسانيات نلاحظ أن هذا التقابل لا يعطي اللسانيات التقليدية واللسانيات البنيوية، لأنهما كانتا حبيستيْ المنظور التصنيفي الذي بلغ ذروته عند بلومفيلد حين قال بأن كل لغة يجب أن توصف وفقا لبنيتها الخاصة وليس نسبةً إلى نظام متصور سلفا، على اللساني أن يجتهدَ لتطبيقه على اللغة المعنية . فَيمثّلُ هذه الأفكار معطل لأفكار النمذجة والشمول والتعميم التي تصبو إليها اللسانيات العامة، فهي توحي خطأ إلى وجود خصوصيات في كل لغة مما يجعلها مختلفة اختلافا جذريا، بعضها عن

بعض[19] وهو ما ليس بصحيح. ويرى الدكتوران تمام حسان والحاج صالح أن المنظور التنظيري الوافي والشامل قد تجسد مع الخليل وسيبويه اللذين بنيا نموذجا نحويا شكلانيا شاملا، نراه نحن مستنبطا من اللغة العربية وحدها ولذلك هو خاص بها. وإن أمكن تطبيقه، فعلى اللغات المشابهة لها. وأمّا اللغات الأخرى فيصعب ان تطبق عليها نظرية العامل ونظرية القياس وقسمة التركيب[20] وإن كان فيها كلّها بوادر التنظير والنمذجة والشكلنة، لكنها لم ترق إلى مستوى الكونية. الذي بلوغه الاعتماد على لغات كثيرة من مختلف الفصائل، وكذا على لغة ميتالسانية خارج نظام اللغة المدروسة. وأما رأي الحاج صالح المتعلق بكتاب: أبي نصر الفارابي المعنون: "إحصاء العلوم"[21] والذي يراه أصلا بعيدا للنحو العام لدى المفكرين الغربيين، فإننا نرى فيه رأيا بالغ الأهمية، خاصة ما تعلق بتفريع علم اللسان إلى نوعين من المعرفة : 1-المعرفة التجريبية، البديهية والفصيحة للعبارات اللغوية. 2- المعرفة الاستدلالية للقواعد أو القوانين المسيرة لهذه العبارات[22]. وما تعلق بانقسام العناصر الدالة إلى بسيطة ومركبة في كل اللغات، وقابلية الأسماء والأفعال في الحصول إما على خاصية المذكر أو خاصية المؤنث، وخاصية المفرد أو خاصية المثنى أو خاصية الجمع، وخاصية الأفعال في تعيين أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل أو ما تعلق بأقسام علم اللسان العام السبعة:1 علم الوحدات البسيطة 2- علم الوحدات المركبة 3- علم قواعد تشكيل الوحدات البسيطة 4- علم قواعد تشكيل الوحدات المركبة 5-علم القواعد المسيرة للصناعة الخطية لتلك الوحدات -6- علم القواعد المسيرة للصناعة الشفوية لتلك الوحدات -7- وأخيرا علم قواعد نظم الشعر[23] ولكننا نستبعد فيه المنظور التنظيري الشامل، رغم نزعة الفارابي إلى الكونية فإنه لم يقدم نموذجا ناقصا ولا وافيا يتوفر على منظور نظري يصلح لكي يعالج ويقيس به اللغات، وأما رأي اللسانيين الغربيين فإنهم يرجعون الإرهاصات الأولى للمنظور النظري في اللسانيات إلى نحو بورروبال[24]، وفون هومبولت(1767-1835) اللذين قدما نموذجين للسان العام سابقين لمنظورات تشومسكي، كما أن بعض البنويين، قد تجاوزوا مستوى الملاحظة البسيطة، نحو ما فعله سابير حيث قال أن الفكر ينبثق من اللغة التي يحافظ على شكلها (البنى وأسس التبويب)، وحين ميز بين معلم صوتي موضوعي أو خارجي لا يكون أساس الشكل اللغوي، وبين نظام صوتي مثالي أو

داخلي، يصمد أمام التحولات الفردية أو الفيزيائية يمكن أن يكون متماثلا في كثير من اللغات .

كما يمكن اعتبار آراء هيلمسليف المتعلقة بنظامية اللغة، وإميل بنفينيست بجهازه الشكلاني للتلفظ، من أهم الإرهاصات لبناء نظرية لسانية شكلانية شاملة[25].

زيليغ هاريس مؤسس اللسانيات الشكلانية:

يعد هاريس (1909 ...)، على الرغم من محدودية نظريته التوزيعية، لعدم بلوغها الشمول النظري الوافي، الأب الحقيقي للسانيات الشكلانية، من خلال تحديده لأول مرة في اللسانيات، نظاما شكلانيا لوصف اللغات الطبيعية. في مقاله: *(from morphome utterance)* الصادر سنة 1946 والذي طبقه على أمثلة من الإنكليزية والهيدائسا والعربية، مبرهنا به عن ترابط وشمولية منهجه ذلك الذي شاع باسم " الوقيم المشطوب".

لقد عمق هاريس نظراته، بعد ذلك في كتابه ( *Methode in structural linguistics*) الذي صدر سنة 1951، بجامعة شيكاغو، وطبع ثانية في 1965 تحت اسم (*structural linguistics*) أعاد فيه صياغة مبادئ الفنولوجيا والمورفولوجيا والنحو التوزيعي بتبنيه إطار القوالب المحضة وطرائق مراقبة مضمونة عمليا. ويرى النقاد أن نموذجه الشكلاني، المعتمد على الاقتصاد في الوسائل المستعملة لتجريد عال، قد أكسب نظريته التوزيعية ضمانا علميا على الرغم من مآخذها. فقد استعمل بطريقة تنظيمية معادلات وعلاقات تماثل، واستبدالات شكلانية، منها ما هو خاضع للسياق ومنها ما هو حر. وهو بذلك عمل على تجريد الخصائص الشكلانية ذات الأهمية الكبيرة بالنسبة للغات الطبيعية، ثم اتاحها للدراسة دراسة منطقية ورياضية. هذه الدراسة التي استثمرها تلميذه تشومسكي، في تطوير أفكاره المتعلقة بشكلنة اللغة. كما يعود الفضل أيضا، هاريس في انبثاق اللسانيات الآلية واللسانيات الرياضية، حيث اخرج إطارا نظريا جديدا للتحليل النحوي سماه (*String grammar*) النحو التسلسلي في كتابه: (*String analysis of sentence structure*) طبعة *Mouton 1961، La Haye* يقوم بالمعالجة الآلية للقواعد النحوية، في شكل معادلات متسلسلة. وفي ضوء النظرية التوزيعية، وقد أصبح اختصاصا متبعا، حيث طُبق على الإنكليزية، انظر:

*1- Sager N. « a computer string grammar of english» string program reports, N°4*
*linguistic string project. 2 wash, sa Village (2 B), New York, 10012, N. Y 1968.*
*2-Sager N. et Salkoff M. « grammartical restrictions in the string program » string program report N°5 1969.*

وعلى الفرنسية أنظر:

*1- SPR -8 « Frensh string grammar » Linguistic string project, 2 Wash, sa village, New York 10012. N. Y 1970*
*2-Salkof. M. « Analyse syntaxique automatique utilisant une grammaire en chaîne» math. Et sciences humaines, N°35, PP 19-30, 1971.*
*3- Salkof M., Une grammaire en chaîne du français (Analyse distributionnelle). Dunod, Paris- Bruxelles- Montréal 1973.*

وأما بخصوص اللسانيات الرياضية، فإن هاريس كان أول لساني يدرس الخصائص الجبرية للنحو التوليدي والتحويلي، دراسة شكلانية في كتابه ( *Mathimatical structure of language*) طبعة نيويورك 1968، والذي ترجم إلى الفرنسية في 1971، طبعة *Dunos*، باريس وذلك تكريسا وتعميقا للجهود التي بدأها في سنة1946.
وقد تميّز هاريس بتفاديه إسقاط نظريات رياضية منجزة على الدراسات اللسانية، حيث كان يبدأ بدراسة لسانية أولية بقصد التمكن من استخراج الوقائع اللسانية للبنى الخاصة باللغة الطبيعية، ثم يقترح دراستها رياضيا، وقد كان يصبو من جراء ذلك إلى الرفع من صرامة الأنحاء فكان يعزل الفئات الخاصة بالظواهر قبل معالجتها رياضيا، كما كان يزود نموذجه بنوع من المراقبة الذاتية المتعلقة بالتصحيح النحوي، المؤسس على عملية شبيهة بالزمرة الحرة، وأيضا تخصيص التحويلات النحوية باعتبارها علاقات بين الجمل المحددة للأبواب على بنية قريبة من الفكرة الحرة الواحدة. وبذلك تمكن هاريس من تفادى موقف السذاجة المنبني على استيراد نظريات رياضية إلى اللسانيات، فاستنتج تراكيب خاصة للغة الطبيعية ثم عرضها للدراسة الرياضية وقد تميز نموذج هاريس بقلة مصطلحاته النظرية (الميتالغة)، وذلك لكونه كان يعتقد

أن المصطلحات التي تعتبر عادة تقنية اصطلاحية مجردة وخارج اللغة، مثل أقسام الكلم، تنتمي قبل كل شيء إلى اللغة الطبيعية نفسها[26]، ولذلك كان هاريس يمزج نظامه الرمزي بمصطلحات خاصة للغة الطبيعية[27] . وقد عاب عليه النقاد ذلك وعدّوا نظامه الشكلاني نظام تمثيل ميتالساني مبسط لم يرق إلى نظام تمثيل ميتالساني مجرد محض، شأنه في ذلك شأن النماذج البنيوية .

تشومسكي مؤسس أول نظرية لسانية شكلانية شاملة:

تجسدت هذه النظرية بصفة فعلية مع تشومسكي في نحوه التوليدي والتحويلي، الذي ثار فيه على هرم المستويات البنيوية: المستوى الفنولوجي والمستوى التركيبي والمستوى الصرفي والمستوى الدلالي، فعارضه بشدة وفرض رؤية موحدة لهذه المستويات، وبالنسبة إليه، إن تاريخ النشاط العلمي يمكن أن يفسر كميدان لإنتاج نماذج نظرية صارمة. كما رأى تقصير اللسانيات البنيوية واللسانيات التقليدية في عدم قدرتهما على تجاوز مرحلة التصنيف والتبويب إلى مرحلة التنظير رغم توفر الوسائل، فافتقرت إلى نماذج واضحة والقوانين لتطبيقها على اللغات الخاصة وعلى اللسان العام.

إن تقصير النموذج البنيوي يرجع بالنسبة للمدرسة الأوروبية إلى توخي الوصف والتحليل السطحي للظواهر اللغوية، فكانت عاجزة على تفسير بعضها، لجهلها بعمليات ذهنية مرتبطة بالحال التلفظية، كما يرجع إلى انحصارها في الدراسة التصنيفية البسيطة كما نجد النموذج البنيوي الأمريكي ناقصا أيضا لافتقاره إلى تمثيل بنيته الشكلانية وإلى تمثيل الجمل تمثيلا دقيقا خاليا من اللبس .فإن الرموز المختارة في مخطط وصف أو تحليل الجمل التي هي: مز ا. +مر ف .+مر ح .[28] تثير لبسا من الذهن لكونها لا تبين الفرق الدلالي الموجود بين مثالين متشابهين في البنية النحوية ومختلفين في البنية الدلالية

مثال:

*1- L'enfant a été retrouvé par un malheureux clochard*
*2- L // . // // // hasard*

فإذا أمكن تحويل الجملة الأولى إلى المبني للفاعل:

*Un malheureux clochard a retrouvé l'enfant*

فإن الثانية غير ممكن تحويلها.
كما أن التحليل إلى مكونات مباشرة لا يساعد على تحديد نوع الجملة داخل الأسلوب الواحد نحو:

*1-Est-ce que Pierre Viendra?*
*2-Pierre viendra-t-il ?*
*3-Crois-tu que Pierre viendra?*

-ولا يمكن أيضا تجسيد بنية المكونات المنفصلة، مثل أسلوب النفي في الفرنسية(تشبهه صيغة (لم ........بعد) في العربية بحيث إنّ مورفيم النفي ممثل بعنصرين غير متجاورين، لا يمكن تمثيله في التحليل إلى مكونات مباشرة تبنى على الترتيب الخطي للملفوظ. ومن المآخذ أيضا نجد:- إثارة اللبس في معنى المركب الحرفي نحو:

*1-je reçois le livre de Mauriac*

حيث إن هذا المركب الحرفي(*de mauriac*) له تحليلان وبالتالي معنيان:
1-(*le livre de mauriac*)(*reçois*)(*je*) -يدل على الملكية .
2- (*de mauriac*)(*le livre*)(*reçois*)(*je*) -يدل على الاتجاه .

وإن تشومسكي قد انتقد التحليل إلى مكونات مباشرة في كتابه الصادر سنة 1965 والمترجم إلى الفرنسية في سنة 1971 تحت عنوان: *Aspects de la théorie syntaxique,* طبعة *le Seuil.*

ولكن تشومسكي والتوليديين لم يمنعهم نقصان نموذج التحليل إلى المكونات المباشرة لحصر بعض الوقائع اللغوية من الاستفادة منه[29]، وخصوصا فيما يتعلق بتمثيل بنية الجمل الخاضعة كالصّلات والصفات وغيرها[30]. وفي اعتبار المفيّرة لمعنى الجملة تكوّن مع نواتها مكوّنا مباشرا .[31]

أسس النحو التوليدي:

لقد بنى تشومسكي نحوه على أساسين متباينين من جهة ومتلازمين من جهة ثانية، هما الملكة والأداء، متباينين لكون الملكة ذهنية والأداء فعليا، ومتلازمين لكون الملكة قاعدة

للأداء تمثل الملكة اللغوية المعرفة الضمنية للمتكلمين، فالنظام النحوي مفترض وجوده بالقوة داخل ذهن الفرد المتكلم، وأما الأداء فيتعلق بتملك وتبني هذا النظام إبان الاستعمال المختلف في كل مرة ولكنه متفق بين المخاطبين، ويرجع إلى نفس النظام.

وأما شكل النحو التوليدي والتحويلي، فإنه ينقسم إلى ثلاثة أقسام مترابطة ومتكاملة.

-المركب النحوي، الذي يتمثل في نظام القواعد المحددة للجمل النحوية المقبولة في لغة ما -المركب الدلالي الذي يمثل نظام القواعد المفسرة للجمل التي تولدت من المركب النحوي .

-المركب الفنولوجي والصوتي، وهو نظام القواعد الصامتة، في متتالية من الأصوات، لجمل ولدتها المركب النحوي .

المركب النحوي أو التركيب يتكون من قسمين كبيرين: القاعدة(*base*) التي تحدد البنى الأسس بواسطة قواعد إعادة صياغة الشكل: أ ذات برهان باطل، كما تحدد التحويلات التي تمكن من المرور من البنى العميقة المولدة من القاعدة، إلى البنى السطحية للجمل التي تأخذ حينئذ تفسيرا صوتيا كي تصبح جملا منجزة فعلا وبالتمثيل نلاحظ أن القاعدة تمكن من توليد المتتابعتين(*Suites*):

1- (ال + طفل + يغني)

2-(ال +أم + تسمع +غناء)

وأما القسم التحويلي للنحو التوليدي فإنه يمكن من الحصول على:

(الأم تسمع الطفل يغني)، و(الأم تسمع غناء الطفل) .

هاتان المتابعتان عبارة عن بنيتين مجردتين، لا تصبحان جملتين حقيقيتين إلا بعد إخضاعهما لقواعد المركب الصوتي.

* القاعدة" مكونة من قسمين: 1-المركب المنظم والمصنف هو مجموع القواعد المحددة للعلاقات النحوية بين العناصر المكونة للبنى العميقة والممثلة برموز تصنيفية، فبذلك تكون الجملة من تتابع الرمزين: مر إ . + مر ف . حيث إن (مر إ .) هو الرمز التصنيفي

للمركب الاسمي و(مر .ف .) هو الرمز التصنيفي للمركب الفعلي، والعلاقة النحوية هي علاقة الموضوع بالمحمول (المسند).

وأما معجم أو قاموس اللغة، فهو مجموع المرفيمات المعجمية التي تحددها سلاسل من العلامات المميزة لها، وكمثال: نجد المرفيم (أم) يُحدّد في المعجم كاسم مؤنث، حيّ وإنساني . اخ . وإذا ما كانت القاعدة تحدد تتابع الرموز: محد .+ا .+ز .حال +ف+محد+ا، فإن المعجم يستبدل كل رمز بكلمة لغوية : ال+أم+التي+إنهاء+ال+إنجاز وأما قواعد التحويل فتحول هذه البنية العميقة إلى بنية سطحية: ال+أم+إنهاء+ت+ال+إنجاز، وأما القواعد الصوتية فهي التي تجسد: الأم أنهت الإنجاز . إن هذه التتابعات النحوية والمعجمية قابلة لكي تعرف تفسيرا وفق قواعد المركب الدلالي، ولكي يتحقق هذا التفسير لابد من المرور بالمركب التحويلي. فالتحويلات عمليات تحوّل البُنى العميقة إلى بنى سطحية دون تغير في التفسير الدلالي الواقع في البنى العميقة .

تحصل التحويلات ببروز مكونات في القاعدة، وفي مرحلتين:

1-مرحلة تبني على تحليل بنيوي للجملة المشتقة من القاعدة بغرض التأكد فيما إذا كانت بنيتها منسجمة مع تحويل مُحدَّد .

2-ومرحلة تبنى على تبديل بنيوي لهذه الجملة (بواسطة عمليات جمع أو محو أو نقل أو استبدال)، فنحصل حينئذ إلى جملة مُحوّلة موافقة لبنية سطحية، وبذلك فإن حضور مكون(المبني للمفعول) في جملة "القاعدة يؤدي إلى تغييرات تؤثر على اتجاه الفعل والجملة، حيث تصبح جملة: (الأب يقرأ الجريدة)، (الجريدة قرأت من طرف الأب) (في الفرنسية) . هذه الجملة تحول إلى جملة مجسّدة بواسطة قواعد المركب الفونولوجي (أو المورفوفونولوجي) والصوتي، هذه القواعد تحدد الكلمات الناتجة عن تركيب المورفيمات المعجمية والعلامات النحوية لم تعطيها بنية صوتية. إن المركب الفونولوجي هو الذي يحول المورفيم المعجمي (الطفل) إلى تتالي علامات أكوستيكية. ولذلك فإن النحو التوليدي يجب أن يزودنا بنظرية صوتية عامة (كونية) تمكّن من تنصيب قائمة للعلامات الصوتية وقوائم للتراكيب الممكنة بين هذه العلامات فهي تعتمد إذن على مصفوفة كونية للعلامات الصوتية كما أن هذه النظرية

يجب أن تزودنا بنظرية دلالية عامة يمكن أن تنصب قائمة للمفاهيم الممكنة، كما يجب أيضا سجلا للسمات الدلالية، وأخيرا فإن هذه النظرية يجب أن تزودنا أيضا بنظرية تركيبة عامة، بتقديم قائمة للعلاقات النحوية القاعدية وللعمليات التحويلية، القادرة على إعطاء وصف بنيوي لكل الجمل . يمكن القول بأن النحو التوليدي والتحويلي كان له فضل كبير في الدفع بالبحث اللساني إلى التعمق والشمول والنمذجة والشكلنة، كما أثر في تطوير علوم كعلم النفس اللغوي واللسانيات التطبيقية، ولكن تقصيره في الربط بين المستويين الدلالي والنحوي أخل بقيمة النحو التوليدي خاصة قبل 1965 السنة التي تراجع فيها تشومسكي عن فصله الجذري بين المستويين[32]

كيليولي والتوفيق بين شكلنة النظرية اللسانية وشموها:

الشكلنة وسيلة لتحقيق النظرية الشاملة:

قام اللساني الفرنسي، أنطوان كيليولي بإحصاء الفجوات والنقائص المنهجية التي في البنيوية والنحو التوليدي من جهة، واستثمار أفكار ياكوبسون المتعلقة بوسائل إدراج اللغة في الاستعمال والحال التلفظية، كما عمل على تحقيق مشروع بنفنيست التلفظي من جهة أخرى[33]، وذلك بهدف السعي إلى بناء نظرية لسانية عامة وشاملة للسان البشري، قابلة لأن تطبق على مختلف اللغات دون أن تخضع لأي منها على حدة . لقد أدرك كيليولي فاعلية الحال الحيوي للنشاط اللغوي ومدى تأثيره في تحديد التراكيب ومعانيها المقصودة، فأعطى لها اعتبارا كبيرا ضمن نظريته مؤكدا فكرة بنفنيست "لا تلفظ من دون حال تلفظية"[34]

إن خصائص الشمول والنمذجة والتجريد التي اشترطها في النظرية اللسانية الكاملة لا تتسنى ولا تتجسد في رأيه بدون عملية شكلنة علمية منطقية ورياضية مطوّعة لنا يحافظ على خصائص اللغة الطبيعية .فالشكلنة عند كيليولي ليست عملية ترميز محض كما أنها ليست غاية في حد ذاتها وإنما هي وسيلة لتجسيد النظرية الشاملة، وتحقيق نموذجها ونظامه بلغة من الرموز والعمليات البيّنة والنموذجية التي يمكن تطبيقها على اللغات الطبيعية، في الوصف والتحليل.

وبصيغة أخرى تعني الشكلنة، عنده، استصحاب عمليات التصنيف والتحليل والتطو في إبانة معاني النحو الأصلية والعمليات الأولية الخفية التي لا تظهر على المستوى السطحي للملفوظات وكذا تجريد المخططات المبينة لكيفية نشوء الأصناف النحوية والأنظمة الخاصة بكل لغة. وباختصار، تعين الشكلنة النظرية اللسانية في البحث عن الثوابت المؤسِّسة والمنظِّمة للنشاط اللغوي. فهي التي تنظم العمليات والعلاقات المتعلقة بالملفوظات داخلها وخارجها بواسطة مخططات ورموز مُطوَّعة في شكل معادلات شبه رياضية مراعية التكامل بين اللفظ والمعنى والفائدة، كما تشترطه النظرية اللسانية الشاملة. يقول كيلبولي في هذا الصدد: «يجب تجاوز الخصائص التصنيفية والتبويب المحض والابتعاد عن الخطاب المجرّد، بفضل بناء نظام من التمثيل الميتالساني وبناء نظرية للمشاهدة. وانطلاقا من أصناف الظواهر -(المتمثلة في بناء عائلات من ملفوظات تربط بينها علاقة تأويلية)- تتم شكلنة المسائل وبناء طرائق استدلال. إن هذه العملية معقدة ومتشابكة، حيث تفرض المرور من الشواهد إلى الإشكالية ثم العودة إلى الظواهر..

وإن تبني هذا المشروع يعني رفض التمييز الخاطئ بين النبر والتركيب والدلالة والتداولية»[35] إن أهداف الشكلنة عند كيلبولي تتمثل عامة في تقنين ومنهجة اللسانيات لإكسابها الصرامة كالتي في العلوم، كما تهدف إلى تزويد اللساني بنماذج، تحتوي على أنظمة ميتالسانية مجردة عن أنظمة اللغات الطبيعية، باعتمادها رمزية شكلانية، رياضية ومنطقية وفق ما يسمح به المنطق اللغوي العام، تمكنه من وصف وتحليل اللغات الطبيعية، على اختلافها وصفا وتحليلا غير سطحيين وإنما عميقين.

أنظمة التمثيل اللساني والميتالساني:

يفرق كيلبولي بين نظام وصف أو تحليل يبنى على مصطلحات خاصة متعلقة بنظام اللغة الموصوفة، وبين نظام ثان يستعمل رموزا ومنهجا مجرّدين عن نظام اللغة المعنية بالدراسة، واللغات الطبيعية بصفة عامة فالنظام الأول هو نظام تمثيل لساني إذا ما انحصر في استعمال لغة اصطلاحية غير مجردة عن أنظمة اللغات الطبيعية في ترتيب وتصنيف أقسام الكلم والأصناف

النحوية، وقد يصبح نظاما مهالسانيا مبسطا، إذا ما استعان عند التعمق في الدراسة، برموز ومصطلحات مجردة عن نظام اللغة تسمي إلى نظام تمثيل مهالساني عمق .

إن نظام التمثيل المهالساني المبسط، نظام تمثيل ترتيبي وتصنيفي ولكنه لا يرقى إلى الحاجة وتحديد الأصناف اللسانية العامة المختلفة والمشتركة بين اللغات وأما النظام الثاني فهو نظام تمثيل مهالساني عمق. وهو نظام تمثيل لا يتوقف عند عمليات الترتيب والتصنيف-تحديد أقسام الكلم والأبواب والأصناف النحوية- بل يتعداها إلى عمليات الحاجة والاستدلال والتبرير والافتراض الضرورية لتحديد الأصناف اللسانية المختلفة المشتركة بين اللغات، كما تمكن من تحديد مختلف العلاقات والعمليات وعواملها بمنهج ونظام من الرموز الرياضية وشبه الرياضية المجردة عن أنظمة اللغات الطبيعية[36]. وتتفرع أبجدية هذه الرموز إلى صنفين: صنف يمثل المتغيرات وصنف يمثل الثوابت، كما يتميز نظام التمثيل المهالساني بقواعد تشكيل معادلات سليمة، الرواميز معادلات أصلية، وقواعد الاستنباط وقواعد التحويل وباستقلاليته عن تمثيلاته، التي لا تجب أن يتأثر بها مباشرة فالشكلنة والتمثيل يضمان حول نظرية حدسية مجردة -تمثل نحوا ما- حيث المفاهيم والعمليات والعلاقات وقواعد الاستنباط، لكي تصبح قابلة للتطبيق والاختبار، وكل ذلك بفضل مهالغة عامة تحدّد كل شروط الفهم في نهاية العملية. إن النظام الشكلاني وإن كان تطبيق استنباطاته آليا، فإن بناءها بالعكس يحتاج إلى ذكاء واختراع كبيرين لدى اللساني.[37]

النموذج الشكلاني:[38]

النموذج، بصفة عامة، بناء نظري يعاد به صناعة الواقع المتعلق بموضوع معين ليس في جمله، ولكن فيما يقدره النموذج أساسا، بواسطة أحكام تكون قد خضعت هي أيضا إلى قرار نظري. إن صناعة النموذج تمكن من معالجة شكلانية، أي رياضية، لمختلف المواضيع وفي مختلف العلوم. وإن استعماله في العلوم الإنسانية قد سهل تهيئة الافتراضات ومراقبتها وكذلك صناعة قواعد صارمة قد مكنت، في اللسانيات، على سبيل المثال من استنباط خصائص كونية للسان البشري .

وكان الفصل في استعمال النموذج الشكلاني، لأول مرة في اللسانيات، يرجع إلى هاريس في 1944 ثم هوكت (*hockett*) في 1954 ثم تشومسكي الذي تميز عنده بمبنى: "البناء النظري" في سنة1956، وقد أكد فاعليته كيلولي في نظريته التلفظية، ويمكن القول: إن التطور الكبير في اللسانيات المعاصرة يرجع أساسا إلى إدراج استعمال النماذج المثالسانية في شكلنة الأنحاء خاصة والنظريات اللسانية عامة .[39]

النموذج المثالساني ومستوياته:

إن النموذج المثالساني المحض يتصف بالعموم والشمول ولا يمكن حصره في مرحلة من مراحله أو مستوى من مستوياته وإنما في جميعها استجابة لمتطلبات النظرية اللسانية الشاملة .

مستوى المفاهيم النحوية:

وهو مستوى مجرد، غير حقيقي، يمكن الترميز له وتحديد عملياته وعلاقاته، حتى وإن كانت خارج نص الملفوظات . فهذه العمليات أصلية ومجردة عن السياق والنص.

مستوى المصطلحات النحوية، أقسام الكلم والأصناف النحوية:

وهدفه الأول ترتيب أقسام الكلم والأصناف النحوية، وهدفه الثاني: القيام بالمعالجة والتبرير الضروريين لتحديد هذه الأصناف ووظائفها النحوية. وهذا المستوى يتمّ تحديده بتمثيل مثالساني مبسط .

مستوى المصطلحات والأصناف والرموز اللسانية المجردة عن نظام اللغة الطبيعية :

فهو مستوى موغل في التجريد، يخضع لعمليات تصنيفية تعتمد على منهجية، ويعتمد هذا المستوى على تمثيل مثالساني مجرّد وشامل صالح لتحليل العمليات والعلاقات وتحديد العوامل المختلفة المسيِّرة لها. [40]

ونلاحظ أخيرا أن النموذج المثالساني يمكنه أن يستفيد ويستعين بأكثر من نظام تمثيل واحد، مثلما فعل تشومسكي الذي أفاد نموذجه من نظام تمثيل المكونات المباشرة ونظام تمثيل النحو التحويلي ومثلما أفاد كيلولي من نظام تمثيل النحو التحويلي[41].

ثبت المصطلحات:

ترييض *Mathématisation*
اللسانيات الآلية *Ling. Automatique*
اللسانيات الرياضية *Ling. Mathématique*
اللسانيات الكمية *Ling. Quantitative*
متدرجة *hiérarchisées*
النحو *syntaxe*
التداولية *pragmatique*
المتالغة *Métalangage*
رجل المنطق *Logicien*
قضية *Proposition*
الأنحاء *Grammaires*
اللوغوس–عقل *Logos-raison*
الدالة *Fonction*
معادلات *équations*
معادلة تساو *Équation d'égalité*
المحمول *Prédicat*
الموضوع *Sujet*
والحجة *Argument*
الدالة الجملية *Fonction propositionnelle*
تحصيل حاصل *Des tautologies*
تلازم (الأسماء) *d'inhérence*
القياس الاشتمالي الأرسطي *Syllogisme*
التماسك *Consistance*
التمام *Complétude*
قابلية البرهنة *Décidabilité*
منطق يعتمد على حساب متعدد القيم *logique plurivalente*
الصدق *vrai*
الكذب *faux*
دوال الصدق أو الكذب *Fonction de vérité*

| | |
|---|---|
| *Matrices* | مصفوفات |
| *la prémice majeure* | المقدمة الكبرى |
| *la prémice mineure* | المقدمة الصغرى |
| *conclusion* | النتيجة |
| *Conjonction* | الوصل |
| *Disjonction* | الفصل |
| *Implication* | الاستلزام |
| *Faits* | الوقائع |
| *Glossématique* | نظامية اللغة |
| *l'Appareil formel de l'énonciation* | الجهاز الشكلاني للتلفظ |
| *Notation barrée* | الرقم المشطوب |
| *Equations* | معادلات |
| *classes* | الفئات |
| *monoïde libre* | الفكرة الحرة الواحدة |
| *Discontinus* | المكونات المنفصلة |
| *base* | القاعدة |
| *Suites* | المتابعتان |
| *Composante Catégorielle* | المركب المنظم والمصنف |
| *Prédicat* | المحمول (المسند) |
| *Compatible* | منسجمة |
| *Formants* | والعلامات النحوية |
| *matrice Universelle* | مصفوفة كونية |
| *Notions grammaticales* | المفاهيم النحوية |
| *Opérations primitives* | عمليات أصلية مجردة عن السياق والنص |

1. A. Culioli, «alpha encyclopédie » Terminologie culiolienne, D. R. L , P. 26. 9Université Paris 7, 196

2. A. Culioli, J. P. Descellés, Collaboration de K. Kabore et D. E. Kouloughi, Systèmes de Représentations linguistiques et Métalinguistiques: Les catégories grammaticales et le problème de la description de langues peu étudiées, L. L. F, ERA 642, Université Paris 7, numéro Spécial 1981, p. 65.

3. R. Blanché, Introduction à la logique contemporaine, 4ème édition Armand Colin Paris, 1968, P. 27.

4. N. Mouloud, Langage et Structures : Essai de logique et de Séméiologie, petite bibliothèque Payot, paris 1969, P. 39. (بتصرف)

5. M. Depeyrot, Les langages formels, in : la linguistique, encyclopoche, Larousse, Paris 1977, PP. 110,111. (بتصرف)

6. دي مورقان (De Morgan) وبول (Boole) وبرتراندروسل (Russell) 1872–1970 على سبيل المثال.

7. R. Blanché, Introduction à la logique contemporaine, P20.

8 - يعني مصطلح (Logos) للفلسفة معان مختلفة: أ- عند الرواقيين: أحد أسماء الألوهية السامية.
ب- عند الأفلاطونيين الجدد: الوساطة بين الله والعالم. ج- العقل الذي يحكم ويسير العالم.
وأما دينيا فإنه يعني كلمة الله، (انظر قاموس: Le petit Robert ص 1108، باريس 1981 ويعتقد بعض اللسانيين المحدثين أن مصطلح لغة في العربية دخيل من اليونانية عن طريق تكييف كلمة Logos للدلالة على معنى لسان الذي كان مستعملا في العربية على عكس "لغة" قبل نهاية القرن الثاني للهجرة. ففي القرآن الكريم لا أثر لكلمة لغة بينما وردت كلمة لسان ست مرات (انظر):
Hadj Salah A., Linguistique arabe et linguistique générale, Essai de Méthodologie et d'épistémologie du ʿilm-l-ʿarabiya, thèse de Doctorat d'Etat, université Paris 5, 1977, P. 477.

9. R. Blanché, Introduction à la logique contemporaine, P21.

10. Ibid, PP. 21-22.

11. R. Blanché, Introduction à la logique contemporaine, pp. 129 130.

12. Ibid., P. 132.

13. Ibid., P. 127.

14. Ibid., P. 23.

15. Ibid., P. 24.

16. Ibid., PP. 31-32.

17. 1- في الأصل: ج هي P، و ق هي q، و ح هي r

* مثال لمعادلة استلزام تكون فيها ج دالة على حالة فصل. p بحصر الحالات بين الأقواس

(((ج v ق) ⊂ ج)، ~ ج) ⊂ ~ (ج v ق)

إذا كان هذا الرجل سيتكلم ولأنه لا يتكلم إذن هو ليس بمصري

مصريا أو كويتيا عربيا عربيا ولا كويتي

ب-بحصر العوامل العامة بين النقاط، والتخلي عن الأقواس:

ج v ق. ⊂ ج: ~ ج: ⊂: ~ ج v ق

ج-بالاقتصاد في علامات الوقف، وتعيين النفي بفتحة قصيرة أو طويلة: حيث يدل (ق v ج) على نفي ج أو ق

و(ج v ق) يدل على نفي انضمام ج أو نفي ق، فتصبح المعادلة الموافقة للمثال كالتالي:

(ج v ق ⊂ ج). ج ⊂ ج v ق

R., Blanche, <u>Introduction à la logique contemporaine</u>, 4ème édition, Armand Colin Paris, 1968, PP. 44-45.

18. Ibid., PP. 38 et 98.

19. G. Chauveau, J. Dubois et M. Kail, La Linguistique, in: <u>la Linguistique</u>, Encyclopoche larousse, P. P. 28 à 3 (بتصرف).

20 أنظر حسان تمام، <u>الأصول</u>، دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب: النحو، فقه اللغة، البلاغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1982، ص ص. 60-64.

وأنظر الحاج صالح، رسالة الدكتوراه الفصول المحددة عن القياس: 6،5،4 من الباب الثاني، نظرية العامل والمعمول، الفصل 5 من الباب الثاني، وقسمة التركيب الخليلية، الفصل 6 من الباب الثاني.

21 – الفارابي أبو نصر، <u>إحصاء العلوم</u>، تحقيق وتقديم وتعليق د.عثمان أمين، دار الفكر العربي ط2 القاهرة سنة 949.

22 Hadj Salah A., <u>Linguistique arabe et linguistique générale, Essai de Méthodologie et d'épistémologie du ʿilm-l-ʿarabiya</u>, PP 991/992.

23. Ibid., P. 993

24. أنظر:

a - A. Arnauld, et C. Lancelot, Grammaire générale et raisonnée, . 1660

art de penser, 1662.' Arnauld, La logique l. b- Nicole et A

25. Chauveau G. Dubois J. et Kail M., La linguistique, In: La linguistique, Encyclpoche Larousse, P. 30.

26. M. Gross, «Zellig S. Harris », in: la linguistique, Encyclopoche larousse, P P. 55-57 (بتصرف)

27. A. Culioli, J. P. Descellés en Collaboration de K. Kabore et D. E. Kouloughi, Systémes de Représentations linguistique et Métalinguistiques.

28. مركب اسمي + مركب فعلي + مركب حرفي

29. Robert Françoise, La Langue, in : LA Linguistique, Encyclpoche Larousse, PP:132، 133 (بتصرف)

30. انظر مصطلح : Suite Constituante ، في:

Dubois J. et Co., Dictionnaire de linguistique, Larousse, France 1980, P. 118.

31. Ibid., P. 320

32. G. Chauveau, J. Dubois et M. Kail, la linguistique, pp. 28 à 37. (بتصرف)

2-إن ابحاث تشومسكي حول هذا الموضوع معروضة في مقالات جمعها في كتاب ترجم إلى الفرنسية بعنوان:

Chomesky N., Questions de sémantique, édition du Seuil, Paris 1971.

33. انظر الموضوعين في الفصل الأول من هذا البحث.

34. E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale 2, Gallimard, France 1981, P. 81.

35. A. Culioli, Rôle des représentations métalinguistiques en syntaxe, Communication présentée à la session plénière du XIII ème congrès

international des linguistes: TOKYO, 29 août -4 septembre 1982, et L. L. F (E. R. A 642 et complément au volume 2, (D. R. L ) université paris 7, 1982, P.

36 A. Culioli et Descles avec collaboration de K. Kabore et D. E. Kouloughli, Systèmes de représentations linguistiques et métalinguistiques, 51. 62، 74(بتصرف)

37 A. Culioli, Alpha encyclopédie, P44.

38. انظر تعميلاته في الفصل الأول، ص.

39 A. Culioli, Alpha encyclopédie, P. 26.

A. Culioli et J. P. Descles avec collaboration de K. Kabore et D. E. Kouloughli, Systèmes de représentations linguistiques et métalinguistiques, p. 51.

انظر الهامشين رقم 3، ورقم: 4 للفقرة (4-2) من التمهيد والفقرة (هـ - 1 - 3) من الفصل الثاني.

# التعددية اللغوية في البلدان المغاربية في نظر الباحث والأديب التونسي الراحل صالح القرمادي

## حالة تونس أنموذجا

د. محمد يحياتن

**مقدمة:**

إن اهتمامنا وانشغالنا بهذا الموضوع مردّه إلى كون المسألة اللغوية في البلدان المغاربية كانت لا تزال تستأثر باهتمام الدارسين وأهل السياسة بله شرائح واسعة من المجتمع، رغم انقضاء عقود برأسها على استقلال هذه البلدان. والحال إن سرّ هذا الأمر مأتاه العروة الوثقى القائمة بين المسألة اللغوية والهوية والثقافة والخصوصية. فالسجال القائم حاليا يتعلق في الواقع بالسياسة اللغوية الواجب اعتمادها. فلئن كانت البلدان المغاربية قد تبنت التعريب سبيلا للنهوض بالعربية وإحلالها محل لغة المستعمر، فإن ذلك يستدعي المعارضة الشديدة.

ولمّا كان المغفور له صالح القرمادي ممّن عنوا بهذه المسألة سواء بوصفه لسانيا أو مبدعا أو مترجما، فقد ارتأينا أن نتحرى موقفه منها علنا نلفي فيه الجواب الشافي لهذه المشكلة المؤرقة. هذا مع العلم بأننا نفترض في مستهل دراستنا هذه بأن اللساني والمبدع باللغات الثلاث: العربية الفصحى والدارجة والفرنسية والمترجم الممتاز الذي كانه متصف بالموضوعية في الطرح والحصافة في معاملة اللغات المتعايشة من حيث المنزلة التي يجب أن تتبوأها كل واحدة منها.

1 – المدونة المعتمدة

لاستقراء موقف صالح القرمادي من التعددية اللغوية عمدنا إلى مجموعة من المقالات والدراسات التي أنجزها خلال مشواره العلمي والأدبي الثري، وهي على التوالي:

— La situation linguistique actuelle en Tunisie: problèmes et perspectives, in Revue Tunisienne des sciences sociales, n° 13, 1968

— Language in Tunisia, Bourguiba Institute of modern languages in Tunisia, Tunis 1983

— Revue Alif: Table ronde sur le bilinguisme, n°1, 1971, pp. 13-52

— دورة الألسنية في المساهمة في التعريب، بحث ألقي في المؤتمر الثاني للتعريب، الجزائر من 12 إلى 20 ديسمبر 1973، مجلة الأصالة، العدد 17|18، 1973 — 1974.

— قصيدته بعنوان "حب لغوي"، مجلة ثقافة، العدد 8، 1975.

إن دراسات القرمادي المعتمدة ترتقي كما هو ملاحظ إلى السبعينات من القرن الماضي، وقد كتبها صاحبها في خضم النقاش الحامي الذي جرى حول المسألة اللغوية والثقافية، فهذه الفترة التي تلت مباشرة استرداد الاستقلال بعد ليل الاستعمار الطويل، كانت فترة طرح الأسئلة الكبرى حول الثقافة الوطنية وما ينبغي أن تكون عليه. فلئن كان الإجماع قائما حول وجوب تنزيل اللغة العربية المنزلة التي هي جديرة بها في البلدان المغاربية كافة فإن الإجماع هذا لم يحصل حول الكيفية التي يجب أن يتم وفقها النهوض بالعربية ولا فيما ينبغي أن تكون عليه اللهجات الأخرى واللغات الأجنبية. هكذا يقول صالح القرمادي نفسه في تلخيصه للمشكلة:

"...وقد احتد النقاش الإيديولوجي في بلدان المغرب العربي حول مسألة التعريب منذ الاستقلال وحمي وطيس الحرب القلمية في هذا الشأن بين مختلف الفئات الاجتماعية والثقافية

للمعايشة في صلب المجتمع المغربي – فمن مدافع عن التعريب التام فورا إلى ذائد عن ازدواجية اللغة ومن قائل بوجوب استعمال اللهجات الدارجة إلى مناصر لفكرة الفرانكوفونية حتى أن المتصفح للصحف والمجلات المغربية أصبح يجد فيها جميع المواقف والاتجاهات في هذا الصدد"[1]

يا ترى أين يمكن إدراج صالح القرمادي بناء على تصنيفه هذا؟ وما هي في المحصلة السياسة اللغوية المثلى في نظره التي يمكن للبلدان أن تسير على هديها؟

3 – المنطلقات الضرورية لسياسة لغوية حصيفة في نظر القرمادي

في البداية يمكن القول بأن موقف القرمادي رحمه الله قد اتصف بالواقعية والموضوعية، ولا غرو في ذلك. ولا شك أن هذا الأمر مرده إلى تشبعه بمعالم اللسانيات الحديثة التي تقتضي بالنظر إلى الظاهرة اللغوية نظرة موضوعية أي كما هي لا كما نريد. ويقول في هذا الباب وهو بصدد الحديث عن التعريب: "ومن الطبيعي في مثل هذه الملابسات التاريخية وأمام عظمة العمل الذي يستدعيه التعريب على أسس عصرية ناهضة أن تفتح في وجه الألسنيين المغربيين من مغاربة وجزائريين وتونسيين آفاق عريضة للنشاط العلمي وإمكانيات لا تحصى للبحث والتصنيف من ذلك:

– ميدان شاسع للتنقيب العلمي في حقل البحوث الألسنية مثل: وصف كامل للواقع اللغوي والاجتماعي – اللغوي في البلاد وصفا علميا دونما تفريط في أي عنصر من عناصره، – تحليل مختلف اللغات المتعايشة بالبلاد من الناحية الألسنية، – القيام بدراسات مقارنة لمقارن

---

1 – صالح القرمادي، دور الألسنة في المساهمة في التعريب، مجلة الأصالة، العدد 17/18، 1973-1974، ص 144.

أصحابها فيها بين تراكيب مختلف هذه اللغات من الناحية الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية..."[1]

وهذا والحق يقال ما سعى إليه القرمادي بإنجازه أبحاثا هامة وثلة من تونس، قامت على وصف الاستعمالات اللغوية في الجمهورية التونسية. فكيف يتبدى هذا الواقع في أبحاثه؟

أ- الواقع اللغوي التونسي: تعدده وتعقده

كما أسلفنا ينطلق القرمادي من وصف الواقع اللغوي التونسي ويرى بأنه موسوم بالتعدد والتعقد في آن واحد وبأن هذا التعدد ضارب في القدم وليس أمرا جديدا طارئا، والتعقد مصدره تعايش عدة لغات من بربرية وعربية بمستويها العام والفصيح فاللغة الفرنسية، مع الإشارة إلى أن مزاحمة العربية للبربرية كان من القوة بحيث كادت أن تقضي عليها قضاء مبرما، فالبربرية لم يعد ينطق بها سوى 1% من التونسيين القاطنين بالجنوب.

1 - المرجع السابق، ص 144.

1 ـــ اللغة العربية

1-1 ـــ العربية الفصحى الكلاسيكية

يرى القرمادي بأن هذه العربية محدود مجالها، فلا نلفيها إلا في التلاوات القرآنية وخطب الجمعة وبعض البرامج الإذاعية والمقالات الوعظية والشعر وبعض القصص القصيرة.

1-2 ـــ العربية الفصحى الحديثة

هذه العربية متأثرة كثيرا بالفرنسية لاسيما على صعيد التراكيب، وهي اللغة التي تستعملها الصحافة والمجلات والبرامج الإذاعية والتلفزية والمسرحيات وخطب الحكام والمحاضرات وهي أكثر استعمالا في التعليم الابتدائي والثانوي.

1-3 ـــ العربية الوسطى

وتسمى أيضا "العربية المهذبة" و"العربية المبسطة". ومن مزاياها خلوها من الإعراب وتأثرها ببنى الدارجة الصرفية والمعجمية. وهي اللغة التي يتخاطب بها التونسيون المتعلمون كما يستعملها الحكام في جل خطبهم.

1-4 ـــ العربية الدارجة

هي لغة أغلبية التونسيين، وتستعمل في الأحاديث اليومية البسيطة سواء من قبل المتعلمين أو الأميين، ولا تنفك تتأثر بالفصحى.

1-5 ـــ المزيج العربي ـــ الفرنسي

يتعلق الأمر هاهنا بظاهرة المزج بين اللغتين العربية والفرنسية التي تشاهد لدى الإطارات التونسية التي تثقفت وتكونت أساسا باللغة الفرنسية.

1- 6 ـ اللغة الفرنسية

تبوأ اللغة الفرنسية منزلة ممتازة في المشهد السوسيولساني في تونس. فلما كانت "لغة الحداثة والتقنية"، فهي تستخدم لصياغة جل المشاريع التي تهم الحياة الوطنية. وهي من جهة اخرى لغة بعض اليوميات والمجلات العلمية والثقافية باستثناء حوليات الجامعة التونسية. كما تستعمل في برامج الإذاعة والتلفزة، فضلا عن انتشارها في الإدارات ومختلف الأطوار التعليمية وهي لغة العلوم مع بعض الاستثناءات القليلة.

على صعيد المنطوق ـــ أي الاستعمالات الشفوية ـــ يلاحظ أن الفرنسية تعتمد في المراكز الحضرية لدى الطبقات المتعلمة لاسيما النخب الميسورة[1].

ب- الصراع اللغوي في تونس

قد يبدو لأول وهلة أن هذا التعدد اللغوي لا يطرح مشكلة بالنظر إلى التوزيع الوظيفي الذي هي عليها اللغات هذه. ونقصد بالتوزيع اللغوي كون كل لغة تضطلع بوظائف بعينها مما يوحي بأن هناك تكاملا فيما بينها. غير أن الأمر ليس كذلك، مما يدفع صالح القرمادي لوصف هذا الوضع ب "التعايش غير السلمي". وهذا بالنظر إلى طبيعة الصراعات الخفية والظاهرة القائمة بينها وكذا من حيث موقف الناطقين منها.

1- الثنائية اللغوية

المقصود بالثنائية اللغوية كما معروف: La diglossie الموجودة بين الفصحى والعامية. ووجه الصراع هاهنا يكمن في نظر القرمادي في النظرة الملقاة على العربية الدارجة وهي نظرة احتقار وازدراء بوصفها ـــ كما يرى البعض ـــ مسخا للعربية الفصحى أو على

---

1 - S.Garmadi, La situation linguistique en Tunisie, P. 4-5

حدّ تعبير القرمادي: "Une forme abâtardie de l'arabe classique" وما يترتب عن ذلك من وجوب إقصائها من مجالات التعليم والأدب[1].

2- الإزدواجية اللغوية

ويتعلق الأمر بالعربية الفصحى والفرنسية بوصفهما لغتي حضارة وثقافة. بعد الاستقلال، اتجهت النية إلى ضرورة تنزيل اللغة العربية في المنازل التي كانت الفرنسية قد تبوأتها ردحا طويلا من الزمن، سواء في مجال التعليم أو الإدارة والاقتصاد إلخ اقتناعا بأن التعريب وجه من وجوه الاستقلال والسيادة وباعتبار اللغة العربية مقوما من مقومات الشخصية والهوية.

غير أن القضية طرحت مشاكل واستثارت صراعات لا تزال قائمة إلى يومنا هذا. ويمكن حصر هذه القضية في العناصر التالية:

- فريق يدعو إلى التعريب الفوري

- فريق يدعو إلى التعريب التدريجي

- فريق يدعو إلى الإبقاء على الازدواجية اللغوية باعتبار اللغة الأجنبية نافذة على العالم والعلوم العصرية.

- فريق يدعو إلى النهوض باللهجات وترقيتها.

وما إلى ذلك مما أشار إليه القرمادي في أعماله ومقالاته.

---

1 - أنظر: Revue Alif, n° 1, 1971, p. 35

3- موقف القرمادي من الواقع اللغوي العددي

في البداية، لا بدّ من الإشارة إلى أن الدارس قد كان وفيا للمنطلقات التي طلب التسليم بها، وهي ضرورة القيام بوصف حال اللغات المتعايشة كخطوة لابد منها للإقدام على سياسة لغوية ما. ويتجلى هذا في الأبحاث التي أنجزها بنفسه أو التي أنجزت في كنف مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، والتي نشر الجزء الأكبر منها في "المجلة التونسية للعلوم الاجتماعية" أو في دراسات المركز ونذكر على سبيل المثال لا الحصر:

- دراسات لفنولوجيات بعض اللهجات التونسية

- دراسات للألفاظ المستعملة في كتب القراءة العربية من التعليم الابتدائي

- دراسة بعض مظاهر الازدواجية اللغوية بتونس

- مواقف الطلبة الجامعيين من الازدواجية اللغوية

- المستويات المختلفة لاستعمالات العربية الفصحى في تونس.

3. 1- المبدأ الأساسي: نبذ الإقصاء

لعل أول ما يلفت الانتباه هو نبذ القرمادي للإقصاء وأعني به عدم طمس أي لغة من اللغات المتعايشة، وهذا ما يجعلني القول بأن القرمادي ممن ينتصرون للتناول الإدماجي لمسألة اللغة: Approche intégrative. فاللغات في نظره لها الحق في الحياة والاستعمال. ونستشف هذا في مقالة مشهورة نشرها بجريدة Le monde (1974|11|8)، عنوانها "كيف نكتب بلغات ثلاث؟ Comment écrire en trois langues? في مقاله القيم هذا يتساءل: "هل يجب أن تموت الكلمة؟ لا اعتقد ذلك، لذا اقول لنفصح عن ذواتنا إما بالعربية الدارجة أو العربية الكلاسيكية او الفرنسية. لكن الكلمة لم تاتي ساعة الحساب".

Alors faut-il que le mot meurt? Je ne le pense pas moi qui écris dans les trois langues, car au mortel silence, je préfère

la déchirure, et à la bouche close ne serait-ce qu'un murmure.. Aussi, devant toute bouche trilingue ou cousue, je dis: liberté et cracher le morceau en arabe classique ou parlé en français roté ou éternué: que le mot soit et puis viendront les comptes.

غير أن في هذه المقولة الطريفة الجميلة عبارة تستوقفنا لا محالة ومنها نعبر إلى تصور القرمادي لما ينبغي أن تكون عليه منزلة كل لغة من اللغات المتعايشة وهي:

"Que le mot soit et puis viendront les comptes"[1]

3. 2- الموقف من اللغة العربية بمستويها الفصيح والعامي

ويقول القرمادي بأن "بلدان المغرب العربي تواجه في الفترة الراهنة من تاريخها مشكلة هامة جدا يتوقف عليها تطورها الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، عنينا مشكلة التعريب، ذلك الواجب التاريخي الحتمي الذي لا مناص من تحقيقه لاستعادة الذات الآلية وبناء مستويات الذات المتجددة المتحركة على أساسها"[2].

واضح من هذا الذي أوردنا أن القرمادي يقف إلى جانب الداعين إلى التعريب. ولكنه رطسن الحظ لا يقف عند هذا فقط بل يتطارح أسئلة الكيف، أي كيف يجب أن ننجز التعريب. وفي هذا الباب، يطرح الأسئلة التالية: "كيف سنتمكن من الآن نفسه من إدخال التعديلات والتحويرات التدريجية اللازمة في تعليم اللغات الأجنبية باعتبارها أداة هامة تسمح بالتفتح الضروري على العالم العصري؟ "بله يذهب إلى أبعد من هذا حين يقول:

"ما هي العربية التي ستكون لغة غدنا ويتكلمها ويفهمها ويكتبها ويقرأها كل فرد منا؟ العلا تكون لغة القرآن أم لغة ابن قتيبة أم ابن منظور أم نجيب محفوظ أو علي الدوعاجي أم

---

1 - S. Garmadi, Comment écrire en trois langues? In Le Monde du 8/11/1974

2 - أنظر القرمادي، دور الألسنية في المساهمة في التعريب، ص 143.

لغة الإذاعة والصحافة أم لغة بعض القادة والزعماء العرب أم اللغة التي يتعامل بها الناس في الشارع أو بالمنزل؟"[1]

والجواب في نظره ليس بالأمر السهل، لهذا نجده يقول معقبا: "الجواب يكون عن طريق العمل العلم الرصين الثابر المتواصل أولا وبالذات وفي نطاق مساعدة الحكومات على تعاون الألسنيين والعلماء المربين، على أن تكون الفكرة الأساسية التي نقتدي بها في هذا المضمار هي التقريب قدر الإمكان بين مستوى لغتنا أي مستواها الفصيح ومستواها المستعمل الشائع بين الناس..."[2].

وهذا الانشغال- أي ضرورة التقريب بين الفصحى والعامية- كان حاضرا حين ضبط الرصيد اللغوي الأساسي لتلاميذ الطور الأول من التعليم الابتدائي، حيث رأى اللسانيون والمربون المغاربيون بأن هذا الرصيد لابد أن يشتمل على الألفاظ الشائعة في الاستعمال اليومي والتي هي ذات أصل فصيح، كما نجد هذا الانشغال قائما في إبداعات القرمادي نفسه أكانت قصة قصيرة أو شعرا أو مسرحية.

وبالنسبة للعربية الفصحى، يرى القرمادي أنه من الضروري بمكان النهوض بها حتى تستطيع أن تفصح عن الحداثة بمختلف تجلياتها، ويشهد على ذلك ما يقوله في قصيدة جميلة عنوانها "حبة لغوي":

"... أحبك متحولة العلم والتقنية

إلى تطور العلم والتقنية

من صيداتي إلى أوانسي سادتي

---

1 - المرجع السابق ص 140.

2 - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

إلى هلمّ لحرق عادتك وعادتي

والله لا أحبك لا

يا لغتي الأجوبة

عجوزا بورا

كرائحة العفن

في لانهائية الكفن

رصاص القاطك بين

في أذن الأصم

لا يدخل صدور الأصدقاء

إلا بالخناجر »[1]

إن انتصاره للتعريب التدريجي المحافظ الرصين يصدر عن قناعة عميقة وهذا بالنظر إلى الجهود الجمة الواجب بذلها حتى تساوق العربية التطورات الهائلة الجارية في العلم في مجال العلوم والتقنية. بالنسبة إلى مسألة الازدواجية اللغوية في التعليم يبدو القرمادي متحفظا، ويرتكز موقفه على الأبحاث العلمية التي ترى بأن الازدواجية اللغوية لها آثار حسنة على أصحاب الذكاء العالي في حين أنه ذو عواقب وخيمة على الأغلبية من التلاميذ[2].

3.3– موقفه من اللغة الفرنسية

سبقت الإشارة إلى أن القرمادي ممن يقولون بوجوب إيلاء اللغات الأجنبية المكانة التي هي جديرة بها بوصفها بوابات على العالم والعلم العصري. غير أننا نعثر في هذا المصدر

---

1 - صالح القرمادي، حب لغوي، مجلة ثقافة، العدد 8، تونس.

2 - S. Garmadi, La situation linguistique en Tunisie, P8

التفاصيل إن صحّ القول فلسنا ندري ما إذا كانت هذه اللغات تدرس بوصفها مواد كغيرها أم يجب اعتمادها لتدريس المواد الأخرى.

بالنسبة للغة الفرنسية التي تحتل منزلة ممتازة في المشهد اللغوي التونسي بله المغاربي بعامة، والتي اعتمدها القرمادي في إبداعاته، فإننا نجده يعلل ذلك بكونه يشعر بالانعتاق أثناء استعماله لها، وهو ما لا يلفيه في العربية الفصحى التي تكبله بسبب الطابع الجامد لبناها التركيبية والصرفية القديمة، هذا بالإضافة إلى أن للغة الفرنسية من الانتشار في ربوع تونس ما لا يجعلها تعد لغة أجنبية[1].

إن ما يمكن الخلوص إليه بعد استنطاقنا نصوص القرمادي رحمه الله هو أنه اتصف بالموضوعية في تناوله المسألة اللغوية على خلاف أولئك الذين تميزوا بالشطط والغلاة، وعندنا أن هذه الموضوعية والواقعية تكمن في ضرورة الاحتفال بكل اللغات المتعايشة دونما إقصاء لهذه أو تلك وتنزيلها المنزلة التي هي أهل لها في جوّ من التسامح المتبادل.

---

1 - S. Garmadi, Revue Alif, op.cit. p.37

# صورة المرأة القبائلية في روايات مولود فرعون

أ. سامية داودي

جامعة تيزي وزو

أشار مولود فرعون إلى وضعية المرأة القبائلية بشروط ضعيفة حينا، ومضحة حينا آخر: واقعها المرّ، حياتها العسيرة، قصورها حتى وإن بلغت سنّ الرّشد، قلبها السّلبي، سذاجتها، أفكارها المحدودة[1].

المرأة القبائلية إذن لا تزال إنسانا قاصرا، في حاجة إلى دليل أو وليّ أمر، ولا سيما إذا كانت يتيمة ووحيدة.

توفّر نانا وخالتي أسباب العيش وحدهما ولا تعتمدان في ذلك إلاّ على مهارتهما الكبيرة في ممارسة صناعتي الفخّار والنسيج، ورغم ذلك تبقيان قاصرتين في حاجة إلى حماية رجل، وهنا رمضان.

وإلى جانب القصور، أثار الكاتب مسألة الأطفال لأنّ المرأة لن تشعر بوجودها ولن تحتلّ مكانتها إلاّ إذا أنجبت الأطفال، وإنجاب الأطفال معناه البقاء في العائلة المتزوّجة ومعناه أيضا الإشراف على تسيير شؤون البيت في المرحلة المتقدّمة من العمر وإلاّ ستبقى المرأة أجنبية عن الأسرة[2].

وتفاديا لوقوع شابعة في هذا المأزق، جاءت سمينة، في "الأرض والدم"، بمساعدة ماسومة – المعجوزين اللّتين كان يُنتظر منهما أن تتمسكا بالعادات كأشدّ ما يكون التمسّك وأن تحرصا على سمعة العائلة – إلى مخالفة القرية التي لا تبيح الحبّ بين شخصين لا تربطهما روابط الصداقة

1 - Mouloud Feraoun, Le fils du pauvre, Editions Du Seuil, Paris, 1954, p. 23.
2 - Mouloud Feraoun, Les chemins qui montent, Editions Du Seuil, Paris, 1957, p. 50.

الزّوجة، فما بالنا إذا كان العشيقان متزوّجين كما هو الحال بالنسبة لشابحة وعامر أوقاسي. كان كلّ ذلك، كان التخطيط وكانت التّهمة وكانت الأخطار من أجل الحصول على ولد بسبب طول عمر المرأة المتزوّجة، وعادت الكلمة الأخيرة للتقاليد التي منعت حبّ عامر وشابحة من أن ينضج بغير قيود. وكانت ذهبية هي المرأة الإغيلزمانية الوحيدة التي تحدت تقاليد القرية في هذه المنطقة بالذات، أحبّت عامر ولم تخف حبّها ولم تسأل نفسها حول مصير هذا الحب، عكس أمها ماخلة التي لا ترى كمال المرأة إلاّ في الزّواج، ورغم تباين وجهات النّظر بين الأمّ والبنت إلاّ أنّ المواجهة لم تحدث، لا الدّين ولا السنّ كانا سببا في نشوء سوء تفاهم بين المرأتين: ماخلة العجوز المسلمة وذهبية الشّابة المسيحية.

ويضيف فورولو في موضوع الزّواج : « ستتزوّج قريباتي مثل أخواتي تماما، يبدو الأمر طبيعيا، ثمّ تتزوّج تموت بنفس الطّريقة »[1]. بعد الولادة زواج، وبعد الزّواج موت، الظّواهر الثلاث متتالية ومتشابهة، الولادة والزّواج والموت كلّها أمور طبيعية. وما الفائدة من الحديث عن الذّات وما تريده، عن الألم والأمل في مؤسّسة لا تعترف بفردية الشّخص ولا تبالي بميول النّفس، المهمّ هو الخضوع لأوامر القرية وتحقيق المصلحة العامة، وماعدا ذلك تمرّد وانحراف. ونستشفّ في ملاحظات الكاتب حول الزّواج نبرة عدم الرّضا : الكاتب غير راض عن الزّواج، كيف يتمّ الزّواج في قريته، لكنّه لا يقول رأيه بصراحة.

حياة المرأة إذن صعبة وصعبة جدّا، ولا يرد حديث عن المرأة إلاّ وورد معه حديث آخر عن الموت والجنون والمأساة والشّحوب والذّبول:

الجدّة ماتت

نانا ماتت

خالتي جنّت ثمّ ماتت

قاموما ماتت

رحمة جنّت ثمّ انتحرت

---

1 - Mouloud Feraoun, Le fils du pauvre, op. cit., p. 23.

وتبقى حياة نانا مأساة حقيقية تتلخص في الاستيلاء على إرثها وهجرة زوجها والموت خنواء ولم تسعد بأية مرحلة من مراحل حياتها ولم تعرف شيئا آخر ما عدا اليتم والهجر والموت[1]:

أ – فتاة يتيمة: حُرمت من عناية الأمّ واستولي على نصيبها من الميراث.

ب – امرأة: تركها زوجها مرتين لينضمّ إلى مجموعة المهاجرين إلى فرنسا ولينسي تماما ذكرى نانا.

ج – أمّ : حملت في بطنها طيلة شهور جثة هامدة رافقتها إلى القبر.

وعرض الكاتب، في "الدّروب الوعرة"، حالتين لامرأتين رحمة وأخت رحمة.

رحمة هي امرأة عانس، مؤمنة وساذجة، وبدون شكّ لم تعرف الحبّ، وبكلمة واحدة هي امرأة كغيرها من نساء إغيل نزمان :

1 – عاشت في إغيل نزمان، في هذه البقعة الأرضية الضيّقة والمغلقة على العالم والمتقوقعة على نفسها.

2 – لم تعبر يوما الجدول الذي تعرفه بالاسم فقط لكي تطلّع على ما يجري في الربوة الواجهة للقرية، ولم تر عيناها سوى القرية والنّهر.

3 – انتحرت لتضع حدّا لمحنتها.

ونلتمس، في "الدّروب الوعرة"، تعاطف عامر نعمر مع رحمة، لم يكن انتحار رحمة خطأ أو إجراما ولم تقتل بقتل نفسها النّاس جميعا مثلما جاء في القرآن « من قتل نفسا بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنّما قتل النّاس جميعا ».

وكما كان عامر متفهّما انتحار رحمة، كان معجبا أيضا بشخصية أخت رحمة، لم يعط اسما لأخت رحمة، إنها امرأة مجهولة تعمل في الخفاء، ولا تختلف في ذلك عن باقي نساء القرية.

---

1 - Najet Khadda, Répréhension de la féminité dans le roman algérien de la langue française, OPU, Alger, p.25.

عاشت أخت رحمة بكلّ جرأة وشجاعة معركة قاسية من أجل البقاء، ولم يهمها خشونة يديها وقدميها، ولم يهمها نتوء قسمات وجهها وبروز عروقه، كلّ ما يهمّها هو أن تحيا فقط، وإذا كانت رحمة قد استنجدت بالموت وكان عذرها الوحيد هو الجنون، فأخت رحمة تشبثت كالتوى ما يكون التشبث بالحياة.

ماتت رحمة وماتت نانا وهي تضع مولودها وماتت خالتي بصدمة نفسية، كلّ ذلك حدث في غياب العناية الطبية.

حاول الكاتب أن ينتقد نظرة الريفيين إلى المرأة، ينتقد لمّ يبرز، فمثلا يتساءل فورولو عن سبب إلحاح القرية على تسمية رمضان ولونيس "بأبناء شعبان" رغم وفاة شعبان منذ سنين طويلة. لماذا لا يطلق عليهما اسم "أبناء تسعديت"؟ ويقف فورولو عند هذا الحدّ ويعز إلى تبرير موقف القرية من القضية ويقول بأنّ تسمية "أبناء شعبان" تذكّر الناس دائما باستمرارية العائلة ولا خطر عليها من داء الانقراض، أهل منزله أحياء "يرزقون".

وفي "الدّروب الوعرة" أيضا اكتفى بالوصف والتبرير حين يلخّص حياة الفتاة القبائلية في الاجتماعات اليومية وفي الضحكات (les rires)، التزاحمات (les bousculades)، الأسرار (les confidences)، الكلام (les potins) والافتراءات (les calomnies)، ويقول إنّ كلّ هذا يتم في موضع اللّقاءات النسائية وكلّ هذا هو الحياة[1]، حياة بسيطة وبعيدة عن كلّ تعقيد أو تمرّد أو تشكّك لأنّ هناء أو شقاء المرأة – كما تقرّ مالحة – مكتوب على الجبين[2]، وتبقى أفراحها وأحزانها وتساؤلاتها وميولها مجهولة ومسحونة للأبد[3].

---

1 - Mouloud Feraoun, Les chemins qui montent, op. cit., p 31.
2 - Idem, p. 47.
3 - Najet Khadda, Répréhension de la féminité dans le roman algérien de la langue française, op. cit., p. 33.

هكذا كان موقف الكاتب في هذا الموضوع وفي موضوعات كثيرة أخرى، موقف مميز «يعلق، يؤيّد، يفسّر»[1] ولا يطلق الحكم أبدا.

يبدو التطوّر واضحا في التقاء الشخصيات النسائية من "ابن الفقير" إلى "الدروب الوعرة":

| الرواية وبطلها | المرأة | علاقتها بالبطل |
|---|---|---|
| ابن الفقير<br>فورولو | تسعديت<br>فاطمة<br>نانا<br>خالتي<br>حليمة | جدته<br>أمه<br>خالته<br>خالته<br>زوجة عمه لونيس |
| الأرض والدم<br>عامر أوقاسي | فاموحة<br>ماري<br>شابحة | أمه<br>زوجته<br>عشيقته |
| الدروب الوعرة<br>عامر نعمر | ماري<br>ماخلة<br>ذهبية | أمه<br>جارته وأمّ حبيبته<br>حبيبته |

اكتفى فورولو المنجول، في "ابن الفقير"، بحضور جدته وأمه وخالته ونانا أي المرأة القريبة، وأضاف مولود فرعون، في "الدّروب الوعرة"، المرأة الزّوجة والعشيقة ليُدرج أخيرا المرأة الحبيبة في "الدّروب الوعرة".

1 - Mohamed Cherif Chehalou, Les antagonistes culturels en Algérie à travers les écrits romanesques de 1945 à 1956, DEA nom Pub, Université d'Alger, 1983, p. 98.

وتبقى المرأة الأمّ حاضرة في الروايات الثلاث، الأمّ هي المرأة الوحيدة التي تسمح لها التقاليد القبائلية بأن تكون إلى جانب ابنها من صغره إلى كبره. ذكر فورولو شابحة ابنة عمّه وصديقته الأولى ولكنّه لم يطل الحديث عنها، وصف بإيجاز حزنها وذكاءها وتعلّقها به.

وإلى جانب الأمّ، تقف الجدّة وقفة قوية وإن غابت عن الأنظار، ولا تزال قائمة القريبات طويلة: حليمة زوجة عمّ فورولو، طيطي وبابا أختاه...الخ.

اجتاز مولود فرعون صلة القرابة التي طغت على "ابن الفقير" وتناول صلة الزّواج وصلة الحبّ خارج الزّواج في نصّيه الرّوائيين "الأرض والدّم" و"الدّروب الوعرة"، وتتسع بذلك علاقات الرّجل بالنساء في إغيل نزمان لتحتوي الأمّ والأخت والزّوجة والعشيقة والخيبة، وفي كلّ الحالات هنّ نساء خادمات (travailleuses).

* العمل النسائي وتطوّره:

جاء في نصّ مولود فرعون: تأجير حالة للماء، من تكون هذه المرأة ونحن نعلم أنّ « التقاليد تمنع امرأة من عائلة طيّبة أن تمارس نشاطا مدفوعا »[1]. لا ينطبق الأمر على كلّ نساء القرية، لكلّ قاعدة استثناء، والاستثناء هنا يتمثّل في المرأة المحرومة. تعرف الجماعة للمرأة المحرومة من الموارد بحقّ العمل الذي يمنحها كرامة ربّة الأسرة.

ويمكن أن نميّز بين مجموعات ثلاث من نشاطات المرأة[2]:

1 – صيانة الأسرة (العناية بالأطفال – التدبير المنزلي – التموين بالماء – الطبخ – تسيير الذخيرة).

2 – النسيج والفخار: نسيج بعض الملابس والأغطية، صناعة معظم الأوعية المنزلية، وهي أعمال تدخل في إطار البيت.

---

1 - Hélène Balfet, Travail féminin et communauté villageoise au Maghreb, in la communauté en Méditerranée, l'Harmattan, Paris, 1982, p. 113.

2 - Idem, p. 110.

3 – نشاطات تضمن إنتاج العائلة في قطاعات عديدة (تربية الحيوانات – الحصاد – حمل الحطب).

الأعمال الأولى دائمة وتخضع، في الدرجة الأولى، لعدد المستهلكين، والمجموعتان التاليتان الثانية والثالثة تتمان وفق تقسيم موسمي، النسيج مثلا يكون عادة في فصل الشتاء والفخار في بداية الصيف، والأعمال كما نلاحظ « موزعة على أيام السنة بكيفية تسمح للمرأة بمواجهة كثرة الأعمال المؤقتة والدائمة »[1].

وفي كلّ رواية من روايات مولود فرعون تصادفنا شخصيات نسائية تمارس أحد النشاطات أو بعضها، وهي على التوالي:

| الرواية | الشخصية | وضعيتها | نشاطها |
|---|---|---|---|
| ابن الفقير | ملخير | عازبة | جني الزيتون |
| | ميية | عازبة | جني الزيتون |
| | عالق | عازبة | النسيج والفخار |
| | نانا | متزوّجة | النسيج والفخار |
| الأرض والدمّ | شابحة | متزوّجة | تربية الحيوانات وأعمال أخرى في الحقل |
| الدّروب الوعرة | ماحلة | أرملة | جني الزيتون<br>حمل الماء |

لم تتوجه ماحلة إلى جني الزيتون أو حمل الماء بدافع التخصص أو المهارة ولكن بدافع الحاجة. ماحلة أرملة وعالق ونانا أيضا تعيشان وحدهما، الثلاث مجرّدات من الدعم العائلي

1 - Helene Balfet, Travail féminin et communauté villageoise au Maghreb, op. cit., p. 110

وملزمات بتوليو لوكيهن على خلاف شاعة التي لا تعاني من النقص وإنما خرجت إلى الحقل لكثرة الأعمال فيه ولعدم انشغالها بتربية الأطفال.

وباستثناء شاعة تكون المرأة العاملة خارج البيت هي المرأة المحتاجة كما هو الحال بالنسبة لمالحة ونانا وخالتي اللّواتي لم يسعين إلى العمل من باب التكملة وإنما يمثّل نشاطهنّ مجموعة مواردهنّ. ولقد سبقت أن ألقت الرّوائية الاستعمارية ماري بوجا (M. Bugeja) بعدة روايات أخريات إطلالة على عالم المرأة الجزائرية وخرجن بمجموعة من الاستنتاجات، أهمها[1] :

1 – التوزيع غير العادل للعمل: العمل للفقيرات والبطالة للغنيات.

2 – الأقلية الغنية غير المشتغلة، تشغل الأغلبية المستعبدة في أعمال صعبة.

وكانت صورة المرأة الفقيرة والحزينة التي تقوم بأعمال شاقة صورة مشتركة بين ساحات استعمارية كثيرة. وبدلا من أن يكون عمل المرأة عنصر تقويم أو إعادة اعتبار وفضيلة طاهرة وتعبير عن القدرة، كان العمل، بالنسبة للمجتمع النسائي المتيسّر لكي لا نقول البرجوازي، ذلاًّ وإهانة.ولم يعكس عمل المرأة الجزائرية إلاّ معنى واحدا هو التمييز بين الغنيّ والفقير[2].

لم تطلعنا رواية "الدّروب الوعرة" على ردّ فعل أهل القرية تجاه عمل ماحلة كأجيرة عند الرّئيس، هل هم راضون أو رافضون ؟ وهل عمل ماحلة لا يخلّ بالنظام القديم؟ بينما يشير الكاتب، في "ابن الفقير"، إلى تدعيم رمضان لعمل الخالتين في صناعتي الزرابي والفخار[3]. ربّما يدرك في قرارة نفسه أنّ إنتاج نانا وخالتي يحقّق معونة صغيرة لأسرته التي لم يعد قادرا على تلبية طلباتها وربما أيضا يدرك أنّ الفخار والنسيج يضمن مؤونة الخالتين وهو همّ يُزاح[4].

---

1 - Sakina Messaâdi, Les romancières coloniales et la femme colonisée, ENAL, Alger, 1990, p. 76.
2 - Idem., p. 78.
3 - Mouloud Feraoun, Le fils du pauvre, op. cit., pp. 48 – 49.
4 - Idem., p. 48.

تشترك الخالتان وشاعة وماطة، كلّ واحدة بطريقتها الخاصة، في النشاطات الإنتاجية للعائلة بشكل منظّم وعادي. ويمكن ان نقول إنّ أسرة خالق لورولو تمثل وحدة الإنتاج (Unité de production) ووحدة الصناعة التقليدية (Unité artisanale)، ولا تتلقى الخالتان نقودا مقابل الأواني الفخارية بل تقايض الأواني الصغيرة بملئها شعيرا، والجرار الصغيرة تبادل بنصف صاع (عشرة لترات) والجرار الكبرى بصاع كامل.

ومن رواية "ابن الفقير" إلى "الدروب الوعرة" يتطوّر عمل المرأة القبائلية وتقتحم ميدان طبقة الأجراء، حيث تبتعد ماطة عن الصناعتين المعهودتين (النسيج والفخار) الأسباب مجهولة، وتلتقط الزيتون عند السيّد الرئيس أو تحمل الماء لعائلة آيت سليمان، ثلاث جرار يوميا مقابل مبلغ مالي يقدّر بألف فرنك كلّ شهر[1].

المرأة القبائلية امرأة خادمة، تختلط دائما مع الرّجال شأنها شأن معظم المجتمعات الزّراعية حتّى وإن لم يكن أساس العلاقة هو الحرّية، حيث توجد أماكن خاصة بالرّجال (تجمعت) وأماكن خاصة بالنساء (ثالا)، ولا يقتصر دورها على ممارسة الحبّ ولا على إنجاب الأطفال، وفوق ذلك لها مقدرة عالية على تحمّل الصّعاب والتعاسة.

1 - Idem., p. 61.

## قائمة المصادر والمراجع

### 1 – المصادر :

1. Mouloud Feraoun, Le fils du pauvre, Editions Du Seuil, Paris, 1954.
2. Mouloud Feraoun, Les chemins qui montent, Editions Du Seuil, Paris, 1957.
3. Mouloud Feraoun, La terre et le sang, Editions Du Seuil, Paris, 1952.

### 2 – المراجع :

1. Najet Khadda, Répréhension de la féminité dans le roman algérien de la langue française, OPU, Alger.
2. Mohamed Cherif Chebalou, Les antagonistes culturels en Algérie à travers les écrits romanesques de 1945 à 1956, DEA nom Pub, Université d'Alger, 1983.
3. Hélène Balfet, Travail féminin et communauté villageoise au Maghreb, in la communauté en Méditerranée, l'Harmattan, Paris, 1982.
4. Sakina Messaâdi, Les romancières coloniales et la femme colonisée, ENAL, Alger, 1990.

# تطبيق المنهج على النص الشعري من خلال الخطاب النقدي العربي

راوية يحياوي

جامعة تيزي وزو

العنوان عتبة من عتبات النص، فلا هي خارج النص، وعنواني تطبيق المنهج على النص الشعري العربي من خلال الخطاب النقدي العربي، ينفتح على ثلاث بوابات

1- المنهج　　　　2- النص الشعري　　　　3- الخطاب النقدي

- إن بوابة "المنهج" ملغمة، تحتاج إلى رصيد فكري معرفي لتتمعن في مختلف مرجعياتها، لأن المنهج مناهج تتعدد وتتنوع وتتشاطح، وكل منهج « لا بد له من نظرية في الأدب ونظرية الأدب هذه تطرح تساؤلات جوهرية، وتحاول إقامة بناء متكامل للإجابة عن هذه التساؤلات. وأهم هذه الأسئلة هي ما الأدب؟....»[1]

وعندما يحاول المنهج الواحد الإجابة عن هذا السؤال فهو يؤسس لنظرية. ويمضي بآلياته الخاصة ويمارس فعاليته وفق مدونة اصطلاحية خاصة به فالمنهج يتوسط النظرية والمنظومة الاصطلاحية ويستند إلى ركام معرفي وفلسفي خاص.

ويمكننا أن نختزل تاريخ المناهج النقدية وفق مسالكه:

1- مسلك المؤلف الذي يضم المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي، وهذا المسلك يطرح سؤاله الأساسي « من كتب النص؟».

2- مسلك النص الذي أتى مع النقد البنيوي وسؤاله الأساسي:« كيف قال النص ما قاله ؟».

---

1- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، ب ط، المغرب 2002، ص 11

3- مسلك القارئ أو المتلقي ( ما بعد البنيوية ) وسؤاله كيف نقرأ النص ؟ واختزل الدكتور سامي سويدان تاريخ المناهج النقدية حسب نظريته بين "مناهج خارجية ( علم الاجتماع الأدبي وعلم التحليل النفسي للأدب والنقد الفلسفي والنقد المقارن...)، ومناهج داخلية (كالأسلوبي والمداري والبنوي والشكلاني والألسني والدلالي )، ومناهج مختلطة ( كالألسني- الاجتماعي، والألسني - الفضائي، والسيميائي المتنوع والدلالي المتعدد والتداخل النصي إلخ..."[1]

لقد اعتمد الدكتور سامي سويدان في تقسيمه على الداخل النصي والخارج النصّي، أما الدكتور صلاح فضل فيقترح علينا التقسيم التاريخي الزمني ويقول أوّلا بمنظومة المناهج التاريخية وفيها أورد:

- المنهج التاريخي.
- المنهج الاجتماعي
- المنهج النفسي والأنثروبولوجي.

وثانيا منظومة المناهج الحداثية وفيها:

- المنهج الأسلوبي.
- المنهج السميولوجي.
- التفكيكية.
- نظريات التلقي والقراءة والتأويل.
- علم النص.

ويختصر هذا في قوله: « يتمثل بصفة عامة الشكل الكلي للمناهج النقدية وهو يتحدد في منظومتين:

- المنظومة الأولى: وهي المنظومة التاريخية بتحليلاتها المتعددة ولا تضم نظرية واحدة في الأدب، وإنما تضم نظريات ومناهج عديدة.

---

1- د. سامي سويدان في النص الشعري العربي، دار الآداب، ط1، بيروت 1989، ص21.

– المنظومة الثانية: وهي منظومة البنيوية وما بعدها. وهذا هو المدخل نستعرض منه خارطة المناهج النقدية». [1]

وكلّ هذه المناهج نتاجات للآخر (الغرب). لقد تأسست في مناخ خاص ووفق مرجعيات فلسفية وفكرية مرتبطة بالذات الغربية فالسؤال المطروح:

إلى أيّ حد استطاعت المناهج المختلفة التي هي نتاجات الآخر أن تحتفظ بحمولاتها وإنتاجاتها وهي تنتقل إلينا عبر سفر طويل يحملها أعباء كثيرة؟!

– أما بوابة "النص الشعري" فتتطلب قبل الولوج فيها أن نعرف خصوصياتها التي تحدد هوية هذا النص من حيث هو "النص"، ومن حيث هو "شعري". فعندما تكون النصوص متعدية تتجه لتحقق أهداف وغايات.. يأتي النص الشعري لازما يكتفي بذاته لأنه يحقق وجوده من خلال عالمه الداخلي.

فالنص الشعري لا يوضح ولا يختفي، فيتفلق ويراوغ ويمارس الإعلان والاختفاء بمختلف أنواع التنكر.

ويسعى النص الشعري إلى الانفتاح الدلالي و« بما أنّ النص الشعري المفتوح حقل واسع من الدلالات التي تتشظى وتنتشر في كلّ اتجاه، وهي تبوح دون أن تتكلم بما أنّ النص الشعري المفتوح بعيد عن المباشرة قريب من الغموض وهوم نص مراوغ بحكم الزئباق فإن ذلك يجعله قابلا للقراءة المتعددة...». [2]

وتأتي المادة الخام للنص الشعري غير حيادية وغير شفافة وتعمل على المخاتلة الدائمة أكثر بكثير من العمل على إنتاج الدلالة فـ« لا يخرج العمل الشعري عن كونه علامة فنية مركبة». [3]

---

1 – د. صلاح فضل مناهج النقد المعاصر، ص 17-18.

2 – د. خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص6-7.

3– د– محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النّص في شعر الحداثة، التراث للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2001، ص373.

وكل هذه الخصوصات للنص الشعري أوجدت امكانات نقدية تسعى إلى استنطاقه.
فهو نظام مفتوح من الدلالات ،وأتى هذا الانفتاح من عناصر متنوعة في الشعر كتوصيفه للرمز والأسطورة ومن تفاعل النصوص فيما بينها.

ف«النص الشعري إذن محطة محتملة للانكتاب والانقراء، ومقرونية النص الشعري أو أي نص آخر، هوية مجازية لالتماس سلالة من نصوص خفية وظاهرة، قبل النص، بين القبل والبعد، وما بين هذا القبل والبعد تتناسل هوية نصوص صامتة متقالدة، تصبح في سراديب الكتابة المحتملة للنص...»[1]

وعندما نضيف «العربي» إلى «النص الشعري» ندخل في اعتبارات أخرى وقد تكون مزالق أخرى، حيث « يرسم التعبير العربي بمجموعه، وعلى اختلاف مراحله وأنواعه، ملامح التحرك التراجيدي الأسير لقافلة بلاد تبحث عن وجهها الحاضر في مأزق الغياب عن وجهه بعد، بين ماض مضى، وحاضر مرفوض وآخر مهاجم ومستقبل لم يكشف عن وجهه بعد، وفي هذا المأزق تتفرى طريقها، تبتدع المنارات أو تسقطها تطرح الأسئلة»[2].

ـ أماّ بوابة الخطاب النقدي فهي شبحة اجتهادات «لأنّ النقد هو خلق خطاب حول خطاب متأسس، و عملية الخلق هذه في غاية الدقة، لأن الخطاب الثاني مطالب بأمرين: يجب أن ينفذ إلى دواخل الخطاب الأول النص الشعري يفككه ويعيد تركيبه من ناحية ويحافظ في كلّ ذلك على خصوصيات ذلك الخطاب كحضور شعري متميز من ناحية أخرى...

يتعلق الأمر الثاني بطبيعة تأسس الخطاب النقدي أيضا، لأنه لا يعني مجرد الاحاطة بالظاهرة المدروسة، وإنما يعني لأنه يقوم بفهمها وتقييمها ثم يصنفها ويضعها داخل المدار الذي تسلكه الحركة الثقافية عموما...»[3].

---

1- بشير العمزي، مجازات ( مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر)، دار الأداب، ط1، بيروت 1999، ص92.

2- خالدة سعيد، حركمية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط2، بيروت 1982، ص92.

3- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، ب ط، تونس 1985، ص9.

ويسعى الخطاب النقدي إلى الإنتاجية بعد وعي النص فهما وتقييما وتصنيفا ليخرج بنظريات تؤسس للنّص.

وعندما ينتفخ الخطاب النقدي يحقق عمليته المشروطة، ويقول بارت:«ليس النقد هو العلم، فهذا يعالج المعاني والآخر ينتجها. والنقد يحتل مكانا وسطا بين العلم والقراءة، إنه يعطي لغة للكلام الخالص الذي يقرأ...»[1]

ويحق الخطاب النقدي عمليته المشروطة عندما يستند إلى مناهج عملية تحقق آلياتها الإجرائية وتقيم نظرياتها، وهذا ما حدث في الغرب.

أمّا بالنسبة للخطاب النقدي العربي فقد حدثت فيه مجازفات لأنه خطاب مستورد على نصّ غير مستورد. كيف يتم التطويع؟

هذا السؤال يجرنا في التفكير في إستراتيجية علاقة الذات بالآخر والتي تتطلب وعي كينونة الذّات بمختلف مرجعياتها التراثية، ثم المجازفة إلى التحاور مع الآخر وفق ثقافة اللااستهلاك الفوضوي بخلق رقابة علمية على هجرة الخطاب النقدي الغربيمن موطنه الأصل إلى الخطاب النقدي العربي. والرّقابة العلمية مفادها :مادمت غير متحلبس معناه أن استهلك كلّ شيء مستورد، بال لا بد من تطويع ذلك وفق معدتي حتى لا أصاب بتخمة.

وتقول يمنى العيد:« وهذا ما يضع نقدنا الحديث، المستفيد من هذه المناهج في موضع القلق والاضطراب الدائمين ويفرض عليه، من هذا الوضع، العمل على تأسيس فكر علمي على ثقافتنا قادر على المساهمة في إنتاج نقدية علمية لها صفة الكونية...»[2].

وإذا قرأنا الخطاب النقدي العربي يمكنا أن نفصل بين محاولات تنظر للمناهج النقدية ومحاولات تنطلق لهذه المناهج.

ونحاول أن نقف عند المحاولات التي تطبّق للمناهج دون أن تغفل التنظير لها. وبالتحديد المحاولات التي طبقت على الشعر.

---

1- رولان بارت، النقدية والحقيقة، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ب ط، ب ت، ص 69.

2- د. يمنى العيد، في معركة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، ط4، بيروت، 1999، ص128.

لقد ابتدعت النصوص الشعرية، فابتدعت معها المناهج النقدية فأنتجت خطابانقديا لابدّ من نقده ليكون نقد النقد.

لنا أن نقف عند مجموعة من الجهود في الخطاب النقدي العربي التي طبقت على الشعر العربي ومن بين هذه الجهود، كتابات الناقد السوري كمال أبو ديب منها:

أ. الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي عام 1986.

ب. في الشعرية 1987.

ج. جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، ط2، 1981.

د. في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل 1974.

وسنختار كتاب جدلية الخفاء والتجلي كعينة طبقت المنهج البنيوي وأعلنت ذلك.

لقد قدم كمال أبو ديب دراسته بتصريح مفاده أنه يعتمد المنهج البنيوي ويهدف إلى اكتناه جدلية الخفاء والتجلي، ويتتبع أسرار البنية العميقة وغورلاتها ويأمل تحديد أدق البنيات للظواهر، مع متابعة شبكة العلاقات الداخلية للنصوص والبحث عن التحولات الجوهرية الخاصة دون الإخلال بالبنية الأساسية والعودة إليها دائما، وهذا التصريح كان في الصفحات العشرين بعد أن أعلن هذا المنهج في العنوان الذيل:

" دراسات بنيوية في الشعر "

ولقد وقع الناقد في مقدمته هذه في مغالطات كالتصريح الذي ورد: « ليست البنيوية فلسفة، ولكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود .... في اللغة، لا تغير البنية اللغة، وفي المجتمع لا تغيّر البنيوية المجتمع... لكنها تغيّر الفكر المعاين للغة والمجتمع»[1]

إن البنيوية ليست فلسفة إلاّ أنها تستند في مرجعيتها التأسيسية إلى الفلسفة وهذا ما ذهب إليه فؤاد زكريا في بحثه عن جذور البنيوية من خلال كتابه ط الجذور الفلسفية للبنائية، آفاق الفلسفة، دار النهضة العربية، بيروت 1970 ثم إنه وقع في تناقض إذ يقول « إن البنيوية ليست فلسفة » ثم يقول «تغير الفكر »

1 – د. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، أكتوبر 1981، ص7.

«وإذا كانت البنوية قادرة على تغيير الفكر فكيف ينأى بها عن هذا المصرف الفلسفي؟ أليس الأولى أن يجعلها ذات مضمون فلسفي في نهاية المطاف...»[1]

وعندما ذهب يحجج لعدم فلسفية المهج البنيوي قال أنه لا يغيّر اللّغة ولا المجتمع وكأنه الفلسفة تغيّر اللّغة والمجتمع، وهنا المغالطة الأخرى لأن الفلسفة لم تدّع تغيرها للّغة والمجتمع.

ويذهب سعد البازعي إلى أنّ هدف كمال أبو ديب في دراسته للشعر الجاهلي والشعر القديم بنيويا ما هي إلا" وسيلة إعادة النظر إلى الشعر الجاهلي وتقويض النضرة التقديسية إليه لإدخاله من ثمّ في سياق الحداثة المعاصرة.....[2]

وأورد الناقد في كتابه ستة فصول: في الفصل الأول درس الصورة الشعرية، وفي الفصل الرابع: الأنساق البنوية، وفي الفصل الخامس: نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر وفي الفصل السادس: الآلهة الخفية.

لقد جزّأ الناقد بهذا الشكل العناصر الفنية المتكاملة للشعر ودرس كلّ جزء في قصائد مختلفة، والبنيوية ترفض ذلك إذ تقول بضرورة دراسة العناصر متضافرة وتطبق على قصيدة واحدة وبضرورة الحفاظ على منجزات البنيوية التي لا تجز بتر أوصال القصائد وتعذيب أبيتها.

ففي دراسة للصورة الشعرية بنيويا، ركّز على فاعليتها النفسية وتفاعلها مع الوظيفة المعنوية وكيف تؤكّد دور المتلقي في المشاركة الإبداعية، وهذا لا يمت بصلة إلى البنيوية، فالمنهج البنيوي يدرس الصورة في بنيتها وتشكّلها.

استطاع الناقد أن يرسي بعض الأولويات المنهج البنيوي كالبؤرة الدلالية العميقة التي يلتها في تحليله لقصيدة أبي نوّاس وتركيزه على التقابل بين دلالتين: الخمرة والطّلل يقول" وهاتان العلامتان تشكلان كونين وجوديين قائمين بذاتهما أو حقلين دلالين لكلّ منهما

---

1- سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب 2004، ص196.

2- المرجع نفسه، ص196.

خصائصه المميّزة، ووحداته الأولية المميّزة، ومن تفاعل المركبين تتشكّل حزم العلاقات التي تحدّد بنية القصيدة ودلالاتها...[1]

وفي تحليله لقصيدة أدونيس "كيمياء النرجس" وجدها ترتكز على تفاعل حركات ثلاث المرايا والجسد والأنا وهي بؤرة الدّلالة التي تحرك سائر القصيدة.

ولقد أخذه النقاد كالدّكتور عبد العزيز حمّودة لتطبيقه المنهج البنيوي بحذافيره كما هو مستورد من الغرب دون تطويعه على مقاس النّص العربي فيقول: "على الرّغم من التأكيد المتكرر من جانب كمال أبو ديب على أنه يقدّم مذهبا بنيويا عربيا أصيلا يفوق بكثير جدا ما قدّمه الفرنسيون، فإنه في أكثر من موقع في تحليله للشعر الجاهلي يقترب من التحليل الغربي المتفق عليه..."[2]

كما أعاب عليه الناقد نفسه "الدّكتور عبد العزيز حمودة" الأشكال الهندسية التي يرسمها الناقد كمال أبو ديب للإيضاح فيقول: "في نموذج كمال أبو ديب اختفى النّص وراء محاولته "علمنة" معالجته ربما يكون تحليله علميا ولكنه لا يساعد في فهم النّص. لقد حجبته تماما رسوماته ومعادلاته وطلاسمه، إضافة إلى أنه في ذلك كلّه ينطق النّص بما ليس فيه."[3]

كما أخذه الناقد على تطبيق المنهج البنيوي دون التخلص من آليات ومفاهيم النقد القديم. « ومن المشكلات البارزة عند أبي ديب ما ألفناه لدى نقاد عرب آخرين، وهو أنّ توسل المناهج الحديثة لم يؤد إلى انقطاع الصلة بالقديم من المناهج أو المصطلحات والمفاهيم...»[4]

والسؤال المطروح: إلى أي حد استطاع المنهج البنيوي عند كمال أبي ديب أن يضيء النصوص التي درسها؟ وهل كان المنهج الواحد كافيا للإحاطة بالظاهرة الإبداعية الشعرية؟

---

1- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص171.

2- د. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، ب ط، الكويت، أفريل، 1978، ص29.

3- المرجع نفسه، ص49-50.

4- د. ميجان الرويلي.

أما كتاب« الخطيئة والتفكير» فقد تبنى فيه عبد الله الغدامي(*) منهجين هما: البنيوية والتشريحية(**). وقد طبع هذا الكتاب الجانب النظري في حوالي 80ص وفيه حدد نظرية البيان الشاعرية .( ونحن نتبنى مصطلح الشعرية لشيوعه في الساحة النقدية العربية )، ثم مفاتيح النص ( البنيوية، والسيميلوجية، والتشريحية) ثمّ قارئ النص رولان بارت ثم نظرية القراءة.

وباقي الكتاب خصصه للجانب التطبيقي حيث درس شعر السعودي حمزة شحاتة وقصيدة للشريف الرضي.

وفي تحديده نظرية البيان ( الشاعرية ) اعتمد الباحث المنهج البنيوي، ففي ضبطه وسيلة النظر في حركة النص الأدبي رأى أنّ المطلق هو المصدر اللغوي، واستند في ذلك إلى ياكبسون في وظائف اللغة الست. وفصّل في هذا بكثير وقدّم أمثلة عربية عن ذلك.

ثم استند الغدامي إلى أفكار رولان بار ت في التناص وفي أهمية السياق كضرورة فنية لإحداث فعالية الكتابة.

والجيد عن الغدامي الجمع بين الدراسات الغربية والدراسات العربية التراثية، ففي حديثه عن نظرية البيان ( الشعرية ) استند إلى العرب في تحديد النص وعلى المنهج البنيوي، ثم توقف عند مقولات الجاحظ من خلال البيان والتبين ومقولات عبد القاهر الجرجاني حول نظرية النظم وآراء القرطاجني في التخيل، واهتدى إلى أن القرطاجني تحدث عن ( شعرية الشعر) وعن القول الشعري دون أن يقصد بهما الشعر أو النثر، كما ربط بين الشعرية والتخيل.

كما تناول مفهوم الشعرية عند كلّ من ياكبسون وتودوروف وبارت ودريدا وغيرهم.

---

*- عبد الله الغدامي ناقد سعودي، نال الدكتوراه في الأدب والنقد من جامعة أكستر الإنجليزية عام 1978، اشتغل أستاذ النقد في جامعة الملك سعود بالرياض، وفي جامعة الملك عبد العزيز بن جدة، ظهر في الثمانينيات بكتابه الخطيئة والتفكير 1985، نشر عدة كتب نقدية عليها التطبيق.

**- مصطلح التشريحية يستخدمه الغدامي، ونحن نتبنى مصطلح التفكيكية لشيوعه أيضا.

وتوصل إلى أن ( الشاعرية ) و( الشعرية) لا تعني تجميل الخطاب بكلّ صنوف البلاغة، وإنما إعادة تقييم كاملة للخطاب.

وفي« مفاتيح النص»وقف الغدامي يعرف بالمناهج النقدية: البنيوية، والسيميائية، والتشريحية، و«كأنه يريد أن يسوّغ لنفسه منهجا جامعا لهذه المناهج الثلاثة أو لعلّه لم يميز بينها كنماذج نقدية مستقلة عن بعضها، في ذلك الوقت المبكر من ثقافته وتلقيه لها، حيث كانت الحدود بينها غائمة، ولم تكن مستقلة عن بعضها بعضا...»[1].

وكان يعتمد في اقتباساته على مختلف الباحثين ومن مختلف مشاربهم: ياكبسون اللغوي الشكلاني، ورولان بارت البنيوي، وغريماس السيمياتي، وليتش التفكيكي.

وتعرض الغدامي إلى الاضطراب في المصطلح النقدي العربي خاصة في عرضه مصطلح (السيميولوجيا) وفي عرضه مصطلح( التشريحية). ووقف عند جهود «دريدا» في تقديمه (الأثر) بديلا عن الشارة عند« سوسور».

وانتقل إلى الحديث عن الناقد الفرنسي رولان بارت الذي تحوّل من النقد الاجتماعي إلى النقد البنيوي فالسيمياتي فالتفكيكي الذي قال بفكرة عشق النص بعد موت المؤلف.

وفي القسم التطبيقي اعتمد الغدامي على تحليل أشعار حمزة شحاتة في ضوء المنهج البنيوي والتشلاجي ( التفكيكي) مستندا على المفهومات السابقة، فهو يرى أن أهمية التشريحية تكمن في أعطاء النص حياة جديدة مع كلّ قراءة جديدة. بهذا تتحقق الدلالات المفتحة للنص. إلاّ أن تشريحية الغدامي هنا مختلفة عن تشريحية رولان بارت التي تبنت قراءة النقض من أجل إعادة البناء والتي تحولت فيما بعد إلى قراءة تعنى العشق بين القارئ والنص.

كما استطاع الغدامي في تحليله الاستفادة من المناهج الثلاثة (البنيوية والسيميائية والتشريحية) وفي نفس الوقت الخروج عنها. فهل الجمع في المناهج يحقق نتائج أفضل؟

لقد حدّد الغدامي خطوات منهجه كما يأتي:

1- قراءة عامة ترصد الملاحظات وتستكشفكلّ اعمال الشاعر.

---

1- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية: دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ب ط، دمشق، 2003، ص 117.

2- قراءة نقدية تعتمد الذوق مع رصد الملاحظات لاستنباط النماذج الأساسية والتي تمثل النواة.

3- نقد وفحص النماذج وكيف تتعارض مع العمل، مع أنها تمثل الكليات الشمولية التي تتحكم في جزئيات العمل.

4- دراسة النماذج اعتمادا على مفهومات النقد التشريحي.

5- إعادة البناء وتأتي بالكتابة، وفيها يتحقق النقد التشريحي إذ يتداخل النص والتفسير، فالتفسير هو النص والنص هو التفسير.

ولكن السؤال المطروح: هل الجمع بين البنيوية والسيميائية و التفكيكية أتى بنتائج وأحاط بنصوص الشعراء؟

أما الكتاب الثالث فهو للدكتور صلاح فضل: « أساليب الشعرية المعاصرة»

لقد قدم الدكتور في البدء افتتاحا يعرض فيه منهجه وآلياته الإجرائية كما عرض أهدافه وبعض المفاهيم العلمية التي تنقل رؤيته.

يقرر أولا أنّ دراسته هي القراءة في الشعر وكتابته في الشعرية[1]. بهذا يكون قد مهّد لمهج دراسته.

ونجده يصرح برفضه التقيّد الكامل بالمنهج ويحاول أن يحافظ على مسافةحيوية بين المنهج والنص الشعري وقد شبههذا الأخير بطير«وإذا كان لنا أن نحبسه في منهج فليكن قفصا واسعا يتركه يتنفس ويتحرك»[2].

وفي التحدي الثاني المحافظة على أعراف منجزات النص التي لا تجيز تقطيع أوصال القصائد، وهنا نقترب من المهج البنيوي الذي يدرس النصوص فيوحدتها الكلية وفي تكامل اجزائها إلى جانب إشارته في أنّ عمله يقع في حقل الشعرية، إلاّ أنه يأخذ من الشكلانية والظاهراتية خاصة في ربطه الدرجة الشعرية بعدد محدد من المقولات المرنة بحيث تشكل شبكة مكونة من مجموعة مخالفات تربط درجة الإيقاع بدرجة النحوية والانحراف في تصاعدهما الحسي.

---

1- د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1995، ص7.

2- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

ففي تصوّر الدكتور صلاح فضل إنّ الأسلوبية تتقدم لاستثمار كلّ العناصر التي تبنى المعرفة العلمية.

ففي التطبيق سعى الدكتور إلى التأسيس لتصوّر معين في تحديد مفهوم الشعر الحديث معتمدا على معطيات اللسانيات العامة، المبني على قطبي التعبير والتواصل شاملا بذلك وظائف ياكبسون في نظرية النص.

ففي مدار الأساليب الشعرية: قام بجدولة الأساليب الشعرية اعتمادا على نظرية الشعرية. وخص المجموعة الأولى بمصطلح الأساليب الشعرية والمجموعة الثانية أسماها الساليب التجريبية وكلّ مجموعة تتفرع إلى أساليب فرعية تشترك في الخصائص الأساسية.

ونلاحظ أن معظم آلياته الإجرائية تقترب من الأسلوبية التي استفادت كثيرا من اللسانيات.

والسؤال المطروح: إلى أي حد وفّق صلاح فضل في تطبيق المنهج على نصوص كلّ من نزار قباني والسياب و صلاح عبد الصبور ومحمود درويش وأدونيس وسعدي؟

وهل استطاع أن يحيط بإبداعية القصيدة في شعر هؤلاء؟ تقع المناهج في مزالق وتدفع ثمنها النصوص الشعرية كما ورد في نقد عبد العزيز حمودة للبنيوية قائلا: «إنّ ما يحدث هنا حقيقة الأمر ليس مجرد إنطاق القصيدة بل إنه عملية تعذيب حقيقي للنّص الأبداعي كما يرى شولز مرّة أخرى «إنّ فكرة وضع اللغة للشعر فوق جهاز الشدّ وإرغامه على الإفضاء بأسراره أو ما هو أسوأ، على الاعتراف الكاذب، كانت مثار رعب جزء كبير كمن العلم الأدبي، وقد كانت النتائج الفعلية للنقد الأدبي الذي قام به البنيويون فظيعة بما فيه الكفاية» كلّ ذلك باسم عملية النقد الأدبي»[1].

ومن الكتب التي حاولت تطبيق المنهج التكاملي على النصوص الشعرية نجد الدكتور سامي سويدان في كتابه: في النص الشعري العربي: مقاربات منهجية.

1- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص285.

يعلن الباحث في مقدمته التي تمتد على عشرين صفحة عن المنهج المتبع في كتابه قائلا: «بيد أنّ المنهجية المعتمدة هنا هي في الحقيقة مناهج، أو منهج متعدد. فمن المعروف أن هناك مناهج عدة في مقاربة النصوص ودرسها...»[1].

والذريعة التي قدمها في تنوع المناهج هي«أنّ كلّ منهج يسمح بتناول النص في جانب من جوانبه أو وجه من وجوهه، أو أنه يسمح برصده من زاوية معينة تقدم فيه مستوى من مستوياته التكوينية على ما عداه...ولعلّ بعض النصوص تبدي تجاوبا مع منهج دون آخر، لو أنها تستدعي أو تحتّم منهجا أكثر من سواه...»[2].

فيما يشير إلى أنّ الكمنهج البنيوي هو الأكثر حظوا في تبنيه المنهج التكاملي.

لقد حاول الدكتور تطبيق المنهج التكاملي على النصوص الشعرية القديمة لكلّ من امرئ القيس ولبيد بن ربيعة وحسان بن ثابت وأبي نوأس وأبي تمام.

ففي الفصل الأول الذي عنونه ب: قصائد أبي نواس مصابيح الشعر الرؤية.

وفي مباحث الفصل: في الشعر والشاعر خرج الدكتور من النص إلى خارج النص ليستفيد من حياة الشاعر ويستفيد من منجزات المنهج النفسي. وفي المبحث الثاني: التشكيل البنيوي القصيدة حاول استغلال آليات المنهج البنيوي. وفي المبحث الخامس: في الأبعاد الشخصية والاجتماعية حاول الاستفادة من المنهج الاجتماعي، إننا نعثر على مناهج عدة لفصل واحد وفي التطبيق على نصّ واحد.

وفي الفصل الثاني: احتراف القصيدة بين التكسبية والشعرية دراسة لنص أبي تمام.

فالمقدمة خصصها لشعر أبي تمام ومنهجه، فقد خرج من النص إلى حياة الشاعر.

وقد رأى بعض النقاد في هذا التكامل الخلط كقول المعيمي:«قد تكون كتابات سامي سويدان أذهب هذه الدراسات في الخلط والمزج بين المناهج، إذ يستهل التحليل عادة بتقسيم القصيدة حسب محاور دلالية يفرضها مسبقا، وقد أوهم أحيانا بإتباعه منهجا شكليا في التقسيم ويشفعه بدراسة بنيوية، يتناول بمقتضاها مستويات الدراسة الفنية بالتحليل، تعقبها دراسة الدلالات النفسية فالاجتماعية فالإيديولوجية، كلّ ذلك بدعوى توخي التكامل

---

1- د. سامي سويدان، في النصّ الشعري العربي: مقاربات منهجية، ص21.

2- المرجع نفسه، ص21.

المنهجي، والحرص على الإحاطة بجوانب البنية النصية جميعا. ولا يعني ذلك معارضتنا لهذا الضرب من التحليل متى كان قائما على أسس سليمة...»[1].

لا بدّ أن نقف عند المرجعيات الفكرية والفلسفية لكلّ منهج حتى ندرك أن التكامل قد يؤدي إلى التلفيق لذا يجب التأكيد على أمرين، من حيث طبيعة التداخل والتخارج بين المناهج المختلفة:

الأول: أن هذا التداخل لا يمكن أن يتم في ظل تكامل مفتعل ملفق ولا بد أن يتم بين عناصر قابلة للاتساق المعرفي وليست متناقضة.

الثاني: أنه يوظف دائما لاستكمال الإجراءات التي تؤدي إلى نجاعة التحليل النقدي للظواهر الأدبية[2].

ويكمل العجيمي رأيه في إخفاق الدكتور سامي سويدان في المنهج التكاملي قائلا:

« إنّ المنهج التكاملي المتبع بهذه الصورة العشوائية، واهي الأسس، متهالك المنطق باطل، لأنه يفضي بنا في نهاية المطاف، إلى استعراض كلّ ما نعرف عن المؤلف وعن بيئته ونصه، مازجين بين الداخلي والخارجي، وبين البنيوي والفيلولوجي، بين إيديولوجية النص وإيديولوجية الدارس، بطريقة يستحيل موضوعها، أن تكون متماسكة و أن تفيدنا، بالاستتباع، في إضاءة النص...»[3].

لقد اعتدنا التنوع في المدونة بين نقد اعتمد المنهج البنيوي والسيميائي والتفكيكي عند الدكتور السعودي عبد الله الغذامي، ثم النقد الذي اعتمد الأسلوبية مستفيدا من اللسانيات عند الدكتور المصري صلاح فضل، ثمّ تبعنا إمكانية المنهج التكاملي في نقد الشعر عند سامي سويدان. لنخرج بمجموعة من الملاحظات من خلال تطبيق المنهج على النص الشعري العربي ومن خلال الخطاب النقدي العربي.

---

1- د. محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر، ط1، تونس، ص 546.

2- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 17.

3- د. محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص 546.

- إنه من الصعب على الدارس أن يلمّ بكل عناصر بنية النّص الشعري وأن يحيط بإبداعيته حتى وإن كان هذا الدارس يملك أدوات إجرائية في منتهى العملية ذلك لأنّ النص الشعري منفتح دلاليا.

- يمكننا أن نتبع بعض إخفاق الجهود النقدية العربية التي حاولت تطبيق المنهج التكاملي لأن المناهج في تنوعها تحقق تناطحها.

- إنّ الساحة النقدية العربية في أمس الحاجة إلى مزيد من التنظيرات لمختلف المناهج حتى يستوعبها القارئ العربي أكثر ويدرك بعدها كيف يختار. ولمختلف الاجتهادات التي ستنظر للشعر العربي الحداثي دون قطيعة مع التراث الشعري العربي، ثم تأتي إنتاجية الخطاب النقدي العربي.

- لا بدّ من السعي إلى تبسيط مناهج البحث النقدية الحديثة للقراء.

- علينا بتشجيع نقد النقد لأنه سيمكننا من معرفة ما وصل إليه خطابنا النقدي العربي.

وفي الأخير نقول:« أجل إنّ الكلمات تحلم حقاً».

# إنشاء النصوص الشعرية وكيفيات التّواصل

د. مصطفى درواش

جامعة تيزي وزو

1- الشفاهية وصلة الشعر بالآخر:

إن هناك سؤالا مشروعا ومنهجيًا، يمكن في ضوئه أن تتحدّد صلة المناهج النقدية المعاصرة بالتراث العربيّ الإبداعي: هل تفقد المناهج المعاصرة، ذات المصادر الفكرية المتعددة، فسلها وعمقها وكثافتها، بل حاضرها وطاقتها، إذا تجاوزت قراءة التراث أو تعارضت، هل صلتها به تعارضية تناقضية؟

إن الإجابة عن هذا السؤال لا تكون دقيقة أو موضوعية إلاّ بالعودة إلى طريقة التعامل مع المنتوج الإبداعيّ في التراث النقديّ، والإصغاء إلى تلك النصوص المتواترة والمكرورة، التي فرضت نفسها على الذوق العام، وسادت في حقب زمنية طويلة، أضحى فيها الموروث في عمومه ثابتا غير متغير ومقدّسا لا يرقى إليه الشك، لأنه كامل التجربة، أحاط بدقائقها وتفاصيلها.

إن البيئة الصحراوية التي احتضنت العربي، وقيدته بتضاريسها وشعابها وحيوانها وصعاليكها ومعتقداتها، قد أملت عليه أن لا يستقر، وأن يظل مستمعا، لا متأملا، أداته ذوقه البدوي الفطري، بما ينطوي عليه من نزعة تبسيطية جزئية وحسيّة، غير شمولية لا تنتظم فيها الأفكار والرؤى والأساليب، مما جعل طبيعة تفكيره قاصرة على أن تستثير وعيه وقدراته الذوقية والعقلية، والسمو بمحدودية المعارية، التي فرضها مذهبه البدوي في رتابته وندرة تجدده وتحوله.

إن السامع ضربان: ضرب كان فيه حاضرا، يحكم بانفعال وتوتر وعصبية على مقصدية الشاعر وألفاظه وصياغته ومقامه، وضرب كان فيه غائبا يصدر أحكاما ارتجالية وسريعة على ما يسمع من رواة الشعر ومريديه ولكن بأقل انفعالية وتوتر.

إنه في كلا الضربين، لا يملك تأملا استبطانيا ورؤية كاشفة، تترتب عنها قواعد ومقاييس تحكم السمع وترتقي به إلى مرتبة القراءة والتعليق، بل إنه مجرد مستمع، يقدس القيم الموروثة ويؤمن بأن الخروج عليها لا يكون إلا جنونا وشذوذا، وجهلا بطريقة العرب في التأليف، وتحطيما لبنيتها التي أسهم الجميع في تثبيتها وتأصيلها.

إن المنتوج الشعري في منظور هذه السذاجة الحسية المحدودة، وذلك التصور الاعتقادي القديم، عالم يستمد سلطانه من قوى غيبية ملهمة ومقدسة، لا يرقى إليها عالم الإنس التهائي، بل وقف على الأصفياء من الشعراء، الذين انتخبهم شياطين وادي عبقر، الذين تعودوا أن يخاطبوا الآخر، بما يجير فيه متعة آنية، ولذة عابرة، سرعان ما يعود بعدها إلى معاناته وقلقه، وإن كتب النقد من مختارات وطبقات وتراجم وسير، أكثر إلحاحا على أن السماع هو أساس الحكم على جودة المسموع أو رداءته، بمعزل عن تلك الآراء الشخصية المترف، التي تضاف إلى سلطة الذوق المألوف.

واستمرّ التعلق بالتراث في الفكر ومضامينه ولغته وخياله، مهيمنا على الكثير من الآراء التي سجّلتها لنا المصادر القديمة التراثية، ولاسيّما تلك الآراء الناشئة في أعقاب بدء سلطة المحدث، على نحو ما هي عند طوائف الرّواة واللّغويين والنحويّين في الشعر بين الاحتجاج والرّفض - دون تفكير مدرك - على أساس عامل الزّمن، حيث تمّ دون رؤية نقديّة واضحة، بإلغاء كلّ شعر مطبوع جاء تاليا لمرحلة الاحتجاج في القرن الثاني للهجرة. أمّا مواجهة المحدث في صياغته وصوره، فإنّ منشأها ثقافة اللّغويّ" الخاطئة وطبيعة تخصصه القائمة على مبدأ الخطأ والصّواب.

ولربت الدعوة إلى تقويض معالم الحداثة الشعرية، التي حاولت هدم قيم الثبات، وعملت على تحطيم المفاهيم السّابقة في تأليف الشعر، والمؤسّسة على الوصف والتعبير. لقد استندت الحداثة إلى ثقافة الشاعر في صقل تجربته، وهي ثقافة مفاجئة تنبع من إحلال الكشف

على الوصف، وإن الإبداع بحث لا ينتهي، وليس كما قال "عمرة". وأصبح للصنعة - التي حاربها التوليون بوابل من سهامهم - مهمتان ضروريتان: الأولى كشف أخطاء الطبع الرافض للثقافة والعلم والمعرفة والبحث والنظر، والثانية قيامها على مبدأ الممارسة والاختبار والجهد المبذول، بدلا من الفهم السكوني الشائع الذي انفرد به الطّبع وتميّز.

إنّ الحداثة الشعرية التي أخذت في الانتشار والتوسّع والامتداد، بفعل الحركة الثقافية والفكرية، الأصيل منها والمزوجه، وتفقد حياة الصنيع الناسي، قد حاربت مطابقة الحدث للمذهب المدوّن، ودامت للكشف والابتداع والمغايرة، مما أثّر في حقل الشعر، فاتّسع ليشمل معارف العصر ومستحدثاته ومخترعاته. ولم يعد الشعر مجرّد إفصاح عن موقف نفسيّ أو قبليّ أو صراعي.

إن الشاعر المحدث قد تحرّر الثابت، على مستوى الأحكام النقدية المتداولة، وبدأ النقاد يكشفون عن قرادة المحدث وفاعليته واختلافه، على نحو ما صنع "أبو بكر الصولي" في ردّه على خصوم الجديد ودعاة التمسك بقيم الصحراء في الإنشاء والتشكيل، الذين لم يتعدّوا حدود الطّلل وحيوانات البادية وعناصرها، وما درّت به من ألفاظ وصور وتراكيب، ألفوها وجرت بها ألسنتهم ولهجت بها أخبارهم وأيامهم، كالجاهل الذي لا علم له خارج مدركاته البيئية. يقول الصولي في هؤلاء: "لأن أشعار الأوائل قد ذلّلت لهم، وكثرت لها روايتهم، ووجدوا أئمة قد ناشروها لهم، ورامُوا معانيها فهم يقرءونها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها، واستجادة جيّدها، وعيب رديئها [1]. ويعطف الكلام عن ثقافة المحدث ودوره، في أثناء تلك الموازنة التي صنعها فرق مابين وبين ما تعود عليه الشاعر الجاهلي في نظمه: "وألفاظ القدماء وإن تفاضلت فإنها تتشابه، وبعضها آخذ برقاب بعض، فيستدلون بما عرفوها منها وما أنكروه... ولم يجدوا منذ عهد بشار أئمة كأئمتهم، ولا رواة كرواتهم، الذين تجتمع فيهم شرائطهم، ولم يعرفوا ما كان يبسطه ويقوم له، وقصروا فيه فجهلوه... [2]. وإن العدل والموضوعية يقتضيان الإنصات إلى ما صدر عن "ابن قتيبة" في رفضه لمقياس التعصب، الذي لا يخلو من مغالطة، والذي قد يستجاد فيه الشعر السخيف، فقط لتقدم زمان قائله: "ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوما دون قوم، بل جعل ذلك

مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر وجعل كل قديم حديثا في عصره..."[3]. إنها دعوة صريحة على مقارعة التطرف في المفاضلة، وإلى إتباع هذا المنهج الجديد. والحدو على منواله معناه إلزامية تغير الأذواق والانتقال من السماع إلى القراءة، أي من البداوة إلى الحضارة. وأن القراءة ممارسة ونظر وتأسيس وتصور وموقف، ولهذه العلة تكثفت الحملة على شعر "أبي تمام"، فنعتوه بأشنع الأوصاف وأحوالها، دون التنبه إلى خصوصيته الجمالية والتعبيرية، والتشيع للأشكال التعبيرية المحدودة التي ارتضتها أسماعهم وقد عبر "ابن الأعرابي" عن ازدراء المحدث في هذه الموازنة غير المنصفة: "إنما أشعار هؤلاء المحدثين ـ مثل أبي نواس وغيره ـ مثل الريحان يشم يوما ويذوي فيرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا"[4]. ويشتط في عصبيته، فيردد: "...ولكن القديم أحب إلي"[5]. وهو الذي لم يفهم شعر "أبي تمام"، ولم يدرك مقاصد استعاراته ومجازاته، فقال: "...إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل"[6]. إن الثقافة الكتابية قفزت على هذا النوع من التفكير، وأسهمت بفاعلية في الإقرار بجودة المحدث، مثلما أثر" عن الجاحظ" و"عبد القاهر الجرجاني" أما " ابن الأثير "فقد أعلن إيثاره للمحدث، وعلق ذلك بكثرة ابتداعاته، وعارض مقولة "عنترة" (هل غادر الشعراء من متردم)، التي تلخص إلزام المحدث على احتذاء القديم والنسج على معانيه المبتكرة، يقول: «وإلا أنه لا ينبغي أن يرسخ هذا القول في الأذهان، لئلا ييأس من الرقي إلى درجة الاختراع»[7]

إن اختيار ثقافة الماضي كموقف نقدي، ولا سيما إذا كانت تلك الثقافة مجرد إحساسات غير منتظمة الأبعاد، قد يسد باب الاجتهاد ويمنع التفكير في تأسيس قواعد ومبادئ يشرح بها الخطاب الإبداعي، ويفسر ولكي يتم إخضاع النص إلى القراءة الفاحصة، لابد من محاصرة الثقافة الشفاهية، التي تتغير ـ طبقا لدرجات انعقادها بتغير المواقف والأوضاع وشخصيات الشعراء. ولا ضير من التمييز بين هذا الذوق المعطى المكرور، وأحكام القيمة التي هي عنصر جوهري في مواجهة النصوص، ولو أنها لا ترقى إلى تلك الوسائل الوصفية التي تستند إليها الرؤية النقدية، بما تتضمنه من تحليل ووصف وتأويل.

2ـ خيار المشاكلة:

وتتحذر وطأة النزعة الشفاهية، بتكريس هيمنة الكلام الجاري، فظهر في المأثور النقدي ما يعرف ب (عمود الشعر)، الذي دعم بقوة مبدأ السّهولة والاعتدال وأقصى من تحديدات الخطاب الشعري كل ما يخالف المطابقة في الصور الفنية والصوت والمعنى، ولخّص "القاضي الجرجاني" عادة العرب في تذوق الشعر، وهي عادة مرجعها الألفة والبساطة: «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[8]، ولهذه العلة فضل الذوقيون ومنهم "القاضي الجرجاني" الشاعر "البحتري"، وعلل بقوله: « لأنه أقرب بنا عهدا ونحن أشد به أنسا، وكلامه أليق بطباعنا، وأشبه بعاداتنا...»[9] أما "أبو تمام" وعلى الرغم من إقراره بفضله ولا سيما في ابتداع المعاني وإيراد البديع، إلا أنه يأخذ عليه تكلفه وتعصبه، فهو يعتمد المعاني الغامضة والأغراض المستترة، مما يضطر الذوق إلى التبوّ عنه والنفور منه، فما بالك بمعاناة الفكر وكد الخاطر.

إن عمود الشعر ـ الذي لخص "المرزوقي" أبوابه ومقاييسه وأضاف إلى ما أورده "القاضي الجرجاني" و" الآمدي" ـ ولا سيّما في استعاراته، التي عجز هذا الذوق عن فهمها وإدراك وظيفتها وفعلها في حركية الإبداع. فإن جماعة المحدثين تفطنوا إلى الصلات البعيدة بين الأشياء والبحث في أعماقها وماهيتها باعتماد التوليد وارتياد ما هو غير مطروق أو مستهلك، فضلا عن تحطيم ما يفرق بين المتناقضات. ومن هنا فإن العمود ضد التوليد والتوسيع والاختيار والثقافة، وهي في جميعها تمثل قيم الحداثة، التي تحولت بطريقة العرب التراثيين إلى قاعدة ثابتة معقدة المسالك في ارتيادها وحط الرحال في أحضانها بل في ربوعها الزاهية. فلا غرابة إذن، في تفسير سلوك المحافظين وسخطهم من استعارات "أبي تمام" إلى درجة السخرية، التي لا تخلو من جهل. فأباحوا لأنفسهم أن يعلقوا جهود المحدث ومنجزه وابتكاراته، بضرورة عدم الانحراف

عمّا وضعه الجاهليّ من تشبيهات. وكلّ انحراف عن أنظمة اللّغة أو دلالات الألفاظ، هو صورة مشوّهة للتّراث والقواعد الّتي استنبطت منه، بما فيها طريقة تلقّي الشّعر.

إنّ التّناقض بدا أكثر جلاء، وازدادت الهوّة عمقا بين المتوقّع وغير المتوقّع، بين الفعل الجامد والفعل الممكن، بين ضغط النّمط الجاهليّ، والدّعوة إلى اعتناق الحاضر بمشكلاته وتعقيداته.

إنّ دعاة الإتباع والمحافظة، اعتقدوا أنّ عمود الشّعر يمثّل منهجا دقيقا وتأصيلا نهائيا لكتابة القصيدة، وأنّ العلم والفلسفة والفكر، حقول معارفيّة، يطغى عليها المنطق، وتتوسّل بمداركات العقل وصفاته في التّمييز والمقارنة، كما أنّه لا مجال للإفادة من تجارب الأمم الأخرى، لما في ذلك من إساءة إلى خصوصيات العرب في تفكيرهم وأساليبهم، فأنّ الشّعر أن تنتهج طريقة الروائيين وتوسّم خطواتهم، فلا داعي إذن إلى التّوليد والإغماض والمجاوزة.

إنّ عمود الشّعر لا يسمح بتجديد النّقد لرؤاه وتصوّراته وأدواته، ولا يحلّ إشكالات الإبداع المتنوّعة والمتداخلة، الّتي عجزت أولى الملامح في كشف عالمها الخاصّ والمتميّز. إنّه قد تأسّس على قاعدة هدم الحدث وصيانة الأنموذج الأوّل ومنجزاته على مستوى التّذوّق، فهو قد أقام شرعيته على المطابقة السّكونيّة في فهم التّراث، وعلى الغياب لكلّ تغيير، لأنّه عدّ مسبقا خيرات الحدث مغامرة عشوائيّة، القصد منها الهدم لا البناء، في حين أنّ الحدث العبّاسيّ جاهر وبجرأة بالمخالفة بين البدويّ والحضريّ، وعبّر عن ذاته، لا عن ذوات الماضي، وأبدع في لغته وأسلوبه وصوره، وقال إنّ العقل لا يتعارض الشّعر وإنّ الحضارة تصوّر معرفيّ وكلّ معتقَد وليست خصما للتّراث، وأنّ ما يتعارض مقرّره السّابقين هو الجمود على القديم والاكتفاء بنقله ونسخه وترديده دون نقده.أمّا الحداثة فهي ابتكار وخرق للمألوف المتداول والمهيمن، وهذا الخرق الواعي يحثّ على الاجتهاد والتّغيير. وبالتّالي مثّلت هذه الحداثة العبّاسيّة إشكاليّة شموليّة، وتحوّلا في فكر الشّخصيّة العربيّة، وذلك لتعقّد العلاقة بين السّياسة والمعتقد والفلسفة والفكر، وما تزخر به الحياة الاجتماعيّة من تناقضات. كلّ ذلك كان له أثر في مصادر ثقافة المتلقّي وحضوره وحواره مع النّصوص.

إنّ التراث الشّعريّ ليس حكرا على الذوق القائم، كما أنّه ليس ثابتا. والاستجابة للنّص تتبدل بتبدل الأحوال والمقامات، وأنّ القراءة الأحادية تقوّض أركان التراث، وتحكم عليه بالانقباض والجمود، بينما القراءة المتجدّدة المتحضرة الواعية، فإنها تجعل التراث قابلا للاستهلاك والتواصل والانعتاق من قيد الزمن الواحد.

إن التراث يلح على تجاوز المدح والتعظيم إلى الكشف وتشخيص العيوب، ليستوي عوده وينقلب إلى حركة وفعل، يسهم في التكوين الوجداني والمعرفي للمبدع والقارئ معا، وإن نقض الذوق الفطري مهمة شاقة، تتطلب صبرا ووعيا وموضوعية.

وعلى الرغم من قيود الذوقيين التي تسد الطريق مع حوار مخالف فإن هناك مقاربات جادة، بدأت تسود الحركة النقدية الكتابية، وتحاول أن تنفذ إلى عمق الخطاب الشعري لتعارض صيغ التقليد، فتتحدث عن المعايير الجديدة، التي بوساطتها يقوم هذا الخطاب، في ضوء تجديد اللغة والفكر، مثل تلك الآراء التي تخص الدرس الصوتي والأسلوبي وتحرير الخيال العربي من حسيته المطلقة، وتنظر كذلك إلى الإبداع بمعزل عن سياقاته الخارجية، كالذي فعله "عبد القاهر الجرجاني" في دلائله لما حاول أن يبرز الجوانب الخفية في الإبداع، من حيث التمييز والمفاضلة بين تركيب وآخر، لمّا بادر إلى صياغة نظرية جديدة لم تكتمل قبله في إقامة الرابطة بين النحو وعلم المعاني. إنها نظرة إلى النحو جديدة، تحول فيها إلى أسلوب من أساليب التعبير، يتم عن طريق الممارسة والفعل بعد أن كان مجرد حركات إعرابية. ونظرته هي نظرة العالم بأصول علم التراكيب وأسراره وقواعد تطبيقه، وتنوع الأسلوب الأدائي للشعراء.

إن نظرية النظم قد تجاوزت الخطاب النقدي الشفاهي، الذي ظلّ القارئ العربيّ يختزنه في ذاكرته، ويركز فيه على أخطاء اللفظ الواحد والمعنى الجزئيّ الواحد والتشنيع بالاستعارة البعيدة والتركيب غير المألوف.

إذن هناك رغبة بيّنة وشاملة في تحديث الفكر العربيّ وتجديده، وفق طرائق واضحة، أملاها التقدم الحضاري الذي مسّ بنية المجتمع العربيّ، وفرض الانتقال من مجرد سماع الخطاب الشّعري إلى نقده والوقوف على سمات الابتكار فيه، وأنه ليس إرثا محصورا بطائفة دون

أخرى، بقدر ما يجسّد المرجعية الفكرية للشخصية العربية المتوازنة، وتجربة إبداعية شاملة وأكثر غزرا.

إنّ الانتقال من الشفاهي إلى الكتابيّ يمثل انتصارا حقيقيا لقدرات العقل على التأسيس والممارسة المنظّمة، والقابلية على الإفادة ممّا أبدعه الفكر العربيّ على مستوى القراءة العملية المتحررة، التي يوظف فيها الناقد منجزات الحضارة والرقي الفكري، والتي تحمله على مراجعة مقاييس الذوق الشفاهي، وكيفية اختراق هذه المقاييس الضيّقة، لذا اعتقد أنصارها أنّ النصّ لا يفسر خارجها، وأنها نقطة الوصل بين المقروء والناقد، وأنّ هناك تصورا واضحا ومكتملا لما تم تأليفها ووصفه.

إنّ الشاعر العباسيّ وبحكم غنى البيئة وبشكل عام، استخدم ابداعه للكشف عن موقفه ومعاناته ورؤيته للعالم، ولم يكن وصّافا فقط لما هو عاديّ وقائم. لقد دفع الناقد إلى كشف القوانين التي تؤطّر للكتابة، فتحول إلى ضرب من المعرفة المتماسكة.

وحفاوة الناقد بالنص" بدأت تتسم بالتنوّع والعمق، واستغل فيها ثقافته وفهمه، على نحو ما أثر عن فلاسفة العصر العباسيّ ومتكلّميه في دراستهم للخيال الشعري وتأويله، وآرائهم في الشعر والمحاكاة، ممّا يؤكد على انبثاق رؤية نوعية وإدراك مغاير للمتداول، وتمثل جديد للإبداع وترقية آلاته.

إن القارئ للمؤلفات النقدية التراثية في مجملها يستوقف انتباهه هذا الكم الهائل من المعلومات والآراء المتداخلة، والتي لا يجمع بعضها نظام منهجي، على الرغم من أنّها متخصصة، تركّز على الحقيقة الأدبية أكثر مما تركز على المنهج. إنّ النقد، بجديده وطرائفه وجرأته، وانتقاله من أثر البداوة إلى فعل الحضارة، وبداية التفكير في وضع أسس منهجية، في الموازنة بين النصوص المختلفة، مثل التركيز على مسألة القدم والحداثة، والابتعاد جزئيا عن الأحكام الانطباعية التي عرفتها نصوص المفاضلات الشعرية، فإنّ هذا النقد استند إلى عنصر الجمع بين الآراء في مجالات مختلفة، وأخذ من عنصر التاريخ للتقعيد والتأصيل، ككتاب "الشعر والشعراء" لـ"ابن قتيبة" الذي نحا منحى تاريخيا في ذكر لأشعار الشعراء وحياتهم وأخبارهم، أو ما صنعه "ابن سلاّم الجمحي" في طبقات الشعراء". وظهرت مؤلفات تخصصت في التأصيل

للشعر والنثر، مثل "نقد النثر" لـ"قدامة بن جعفر" وكتاب "الصناعتين" لـ"أبي هلال العسكري"، من حيث تحديد الشعر والنثر. ففي "نقد النثر" يستشهد "قدامة" بالشعر أولا. وهذه المؤلفات حاولت وضع الأسس التي يعتمدها النص اللغوي الأنموذج، ولكنها لا تمثل تعتمد أولا على القرآن الكريم، وثانيا على الشعر، وثالثا على النثر. وفي "طبقات الشعراء" لـ"ابن المعتز" ركز على الشعراء الذين مدحوا بني العباس، وبنى كتابه في ذلك على البعد التاريخي، أما كتاب "نقد الشعر" لـ"ثعلب". وقد يستثنى من التخصص في حقل الشعر والتنظير له، كتاب "الكامل" لـ"المبرد"، وهو غير متخصص في حقل واحد، يقع في أربعة أجزاء، يتضمن محتواه موضوعات مختلفة كالخطابة، وأشعار المتكلفين، والأغراض الشعرية، وأقوال الحكماء، وأخبار الناس في حياتهم اليومية والعادية، وأخبار الشعراء وما نظموه في عدد من الموضوعات والمضامين، وأمثال العرب، وأحاديث الأعراب، ونعت الحيوان، وذكر تشبيهات المحدثين، وأخبار الأمراء والفرق الدينية والمذهبية. إنه يتناول الهجاء في باب، ثم يذكره مع موضوعات لأخرى في أبواب أخرى، إنه ليس نقدا أو منهجا محكما ومتخصصا.وإنما هو طائفة مستفيضة من المعلومات[10]. وحتى في ذكره للمحدث فإنه يسرد أشعارا له، يصفها بأنها مستجادة ومحكمة. والناقد يحتاجها للاستشهاد والتمثل، وأن ألفاظها لسهولتها يحتاج إليها كذلك في خطب الخطباء[11]. أما كتاب «البيان والتبيين» لـ«الجاحظ» فإنه تطرق فيه إلى مخارج الحروف، وذكر البيان والكلام الموزون، وأخطاء النطق، والخطب والأسجاع، وأمورا أخرى كالحديث عن أسماء الزهاد والنساك والمتصوفة، وفي مدح المخاصر والعصي، والتركيز على الخطبة التي هي صنو البلاغة، فضلا عن كلامه عن التشويق واللحن، ونوادر الأعراب[12]. ويخص "ابن خلدون" مؤلفات "أدب الكتاب"، وكتاب "الكامل"، و"البيان والتبيين"، وكتاب "النوادر" بأنها علم الأدب وأركانه، وأن ما سواها من المؤلفات عيال عليها، أو هي فروع لأصول[13] وعلى الرغم من الطابع الموسوعي الذي ينتظم فيه "الكامل" و"البيان والتبيين"، إلا أنهما يمثلان إضافة للفكر النقدي، وهي إضافة مركزية أثرت في النظرية النقدية العربية التراثية.

إن التفاوت المنهجي بين الشعر المحدث (العصر العباسي) والنقد المتداول، بين للباحث الأدبي، ففي الوقت الذي رسم الشعر المحدث آفاقه وهويته وسماته، من حيث التركيز:

1- على الحياة المعاصرة في مضامينها المكثفة، الاجتماعية والفكرية والاعتقادية.

2- مخالفته- عموما - للنمط القديم في تشكيل الصورة وتوظيف الألفاظ بطريقة جديدة.

فإنّ النقد، وعلى الرغم من جديده وطرائفه، انطلق من عنصر الجمع بين الآراء، أحيانا يكون مصحوبا بالتعبير والتعليق، وأخرى يبين عن قصور في مسايرة جديد الشعر.

وإنّ جهود النقاد الموالين للإبداع مواضع على مبادئه، يمكن إدراكها من خلال عناوين مؤلّفاتهم ومضامينها وطرائقهم في نقد الشعر خاصة، دون أن يجمعهم تيار فكري وفلسفي واحد، أو نزعة لغوية وبلاغية موحدة. لقد كانت ثقافتهم المرحلية متنوعة، وهذا التنوّع هو الذي جعل كتبهم تفتقر إلى التنظيم المنهجيّ من حيث صياغة الأفكار وعرضها، أو البحث المعمّق، الذي يتصل بالتخصص أصالة ونقدا، والذي في ضوئه يمكن أن ينعت نقد أحدهم بأنه يمثل اتجاها فكريا وأدبيا مميزا في التروي والبحث واتضاح الرؤية.

أما الفكر العربيّ المعاصر، فإنه قد بنى شخصيته النقدية على قراءته وبحثه في منجزات الفكر الغربي الحضاريّ في دراسة الأدب ونقده وإدراك خصوصيات التحوّل فيه، فضلا عن ثقافته التراثية التي يتباين في النهل منها والوعي بها، سواء في مناقشتها وتصورها أو في تفريعها وإثرائها، ضمن استيعاب المناهج الغربية والملاذات المكثفة للغة.

3-ارتحال التراث في فكر الحداثة العربية:

إنّ العودة إلى التراث مثلت إشكالية نقدية حداثية، من حيث عدّ التراث قيدا زمانياً لازم حرية المبادرة والتفكير، وضغط الحياة المادية والنفسية والعقلية، والارتباط بالحاضر. فالتراث بثقله يحول دون الدخول في الحضارة بملامحها واتجاهاتها، ممّا يجعل العزوف عن مقاربته ضرورة حضارية وتقدمية، ولكن نزعة جديدة انبثقت من قراءة المناهج المعاصرة وترجمة بعض مبادئها وأسسها، دعت إلى هدم هذا القياس المتصل، القائم على المفارقة والمخالفة، التي تولّد من جراء هيمنة الذوق البدويّ، الذي عارض في القرن الثاني هجرة الشعرية بلهجتها المختلفة وخرج النقاد يوسعون من مفهوم "ابن قتيبة" لثنائية القدم والجدة، ويبحثون بوسائل

متخلفة عن السبيل الأقوم الذي يتصالح فيه التراث بالمناهج النقدية المعاصرة. وقد كشف "أدو نيس" عن سلبية الحكم على الحداثة من حيث دلالتها على العصر والراهن، وبيّن هشاشة أوهام هذه النظرة القاصرة في تقويم النص الإبداعي: "والواقع أن النظرة شكلية تجريدية، تلحق النص الشعري بالزمن، فتؤكد على اللحظة الزمنية لا على النص بذاته، وعلى حضور شخص الشاعر، لا على حضور قوله. وهي من هنا تؤكد على السطح لا على العمق وتتضمن القول بأفضلية النص الراهن، إطلاقا على النص القديم [14]. وهذا الضرب في الحكم على الخطاب الأدبي مقيدا بعصر المبدع حاول أن يؤسس وجوده وتأثيره من خلال نقض أحكام التوفيقيين، لما لا يتلاءم أو ينسجم مع أفكار "أدو نيس" النقدية التي تحتكم فيها الحداثة للإبداع: "الإبداع، لا عمر له لا شيخ لذلك لا يقيم الشعر بحداثته، بل بإبداعيته إذ ليس كل حداثة إبداعا. أما الإبداع، فهو أبديا حديث [15]. إن الحداثة، تبعا لهذا الموقف، بناء مركب من جهد المبدع ولغته وإرادته ووعيه واختياره، وليست عبارة عن قطيعة موقفية أو بترا لما هو محرم، أو تحديدات وتعريفات، تخالف السنة المتبعة، يباهي بها الحاضر القديم، ويلح على أن يسود على أنقاضه، أو هي شكل من المشابهة والمماثلة، يكون فيها الحاضر مجرد تنويع على القديم، أو صورة لسيادة القائم القديم. فإن ناقدا فيلسوفا مثل "أرسطو" قد صدر عن أصالة ووعي بالكتابة ومعرفة جيدة بأصولها، واستمر تأثيره جليا في مناهج النقد الحديثة ومصطلحاتها، ولم ترفضه هذه المناهج أو تلك، وهي تراجع نقديا آراءه وأفكاره لكونه يونانيا قديما.

إن النقد الغربي الحداثي بمناهجه المختلفة، لم يشيد كل حداثته واستمراريته وحريته على قاعدة الاختلاف مع التراث اليوناني أو الروماني، انطلاقا من الحلول الآنية، بل إن النظرة الحضارية لهذا التراث العريق دفعته لأن يوظف أدواته في إعادة قراءته قراءة جديدة، هي قراءة للتوظيف لا للنقد فحسب، فالتراث تجربة قومية تتكثف وتتنوع، لتصبح تجربة إنسانية راقية، ولاسيما إذا تم تخليصه من هيمنة السطحية والانطباعية.

لقد بدا النقد الغربي الحداثي يتجه إلى دراسة الإبداع بما ينطوي عليه من طاقات، سواء من حيث كون هذا الإبداع بنية مستقلة ونظاما قائما، أو لأنه يكشف عن أحوال نفسية أو مقامات اجتماعية وسياقات تاريخية ومرجعيات فكرية وإنسانية أو بالتركيز على الجماليات

لصوتية والدلالية، أو الركيز على الشاعر لأنه يقول لا، لأنه يفكر كما يرى "جان كوهن"، و المتابعة الدقيقة لتحولات الكتابة، مثلما حدث في الشعر الجاهلي، فإن القرآن الكريم أرسى دعائم الحداثة، لما وجد الشاعر نفسه يكتب في موضوعات جديدة ومضامين لا عهد له بها.

إن الناقد العربي - وهو يعمق ثقافته بالمنتوج الغربي نظرية وتطبيقا، ويعانى عن مشكلات العصر - آثار أيضا أن يقيم حوارا نقديا بين التراث الإبداعي والمناهج النقدية المعاصرة، ليؤصل هويته وشرعيته، دون أن يكون غرضه العميق والجيد، ترميم آثار القدامى في التعلم، ولا يعني ذلك في المقابل أنّ النقاد الحداثيين قد تواضعوا على إعادة قراءة التراث بأغاطه الخطابية، لأنّ هناك من يصرّ على القطيعة المعرفية والنقدية بين التراث والحداثة، وأنه حان الأوان لتحطيم الأوثان القديمة، ومنهم من أساء استخدام مصطلح الجدة والقدم فلا يقرّ بالحداثة التراثية ويدعو إلى الإحجام عنها، ويعتقد أنّ تسويغ الجديد، بل الالتذاذ بطعمه الشهيّ، لا يكون إلاّ بزوال القديم، كأنّ الحداثة فعل طارئ على الفكر العربيّ الحداثي. فالتجديد في منظوره: "الأخذ بالجديد الذي لم يعرفه الأقدمون عندنا، واستخدام هذا الجديد استخداما فنياً واعياً مبدعاً"[15]. وهناك من الباحثين من أحصى مشروعات مختلفة لقراءة التراث والحداثة، كما فعل "محمود أمين العالم"، الذي تشيّع للمشروع الاشتراكيّ وقال إنه مشروع عقلانيّ، بديل عن المشروعات الأخرى كالتوفيقيّ والسلفيّ والقوميّ والليبرالي.

إنّ تطبيقات المناهج النقدية الحداثية على التراث متنوّعة ومتعدّدة تنطلق من نقد العقل العربيّ وتفرض عليه إجراءاتها النقديّة والفكريّة، لإظهار مدى اتساق كلّ ذلك مع أبنية الوعي التراثية أو تعارضها معه. وهل أنّ مصير هذه المناهج في البيئة العربيّة متعلّق بالزامية العودة إلى ما أنتجه خطاب التراثيين الإبداعي لكي لا تحت بابها غطية ومنطرّقة، وإبقاء لغة التواصل قائمة. وما موقف المتلقي وموقعه وخبرته، ضمن العلاقة القائمة بين التراث والمناهج الحديثة؟ وهل تتيح ترجمة المصطلح الغربي - كتجديد للمعرفة، لا يتحكم فيه الذوق في تحديد وظيفته. والمصطلح يقود الباحث إلى كشف الحقائق والمشكلات الجوهرية - لفهم هذا التراث أم نقد إشكالياته؟ وهل الحداثة بديل منهجي لقراءة التراث؟ وهل هي قضية أم إشكالية، كما يسأل "عبد الله الغذامي". فإنّ المناهج النقديّة الحالية تفقد فعلها في حال إقصائها للوعي

بالتراث، هذا الوعي الذي تتحدد به خصوصيات الحداثة، إنها: "الفعل الواعي أخذا بالجوهري الثابت وتبديلا للمتغير المتحول"[12]. إن المناهج النقدية الحداثية، في معارضتها المتباينة للتراث النقدي العربي؛ قد عادت إلى النص الإبداعي التراثي وقرأته قراءة مخالفة، حتى، وإن لم يخل بعضها من التعسف في إصدار الأحكام النهائية. وهناك قراءات أخرى في الموقف من التراث، تخصص فيها "أركون" و"الجابري" و"جابر عصفور" و"خالدة سعيد" و"حسين مروة"، وغيرهم، ناقشوا فيها إشكالية التراث اصطلاحا وتأويلا وضبطا.

الهوامش:

1 - أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، ص 14.

2 - المرجع نفسه، ص14.

3 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص10.

4 - المرزباني، الموشح ص384.

5 - المرجع نفسه، ص384.

6 - المرجع نفسه، ص465.

7 - ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص61.

8 - القاضي الجرجاني، الوساطة، ص33- 34.

9 - المرجع نفسه، ص29.

10 - ينظر: المبرّد، الكامل، (الفهرست).

11 - ينظر: المرجع نفسه، ص3.

12 - ينظر الجاحظ، البيان والتبين، ج1+ج2.

13 - ابن خلدون، المقدمة، م1، ص 1070.

14 - أدونيس، فاتحة لنهاية القرن، ص213.

15 - المرجع نفسه، ص 340.

16 - أحمد هيكل، ثورة الأدب، ص29.

17 - عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص، ص11.

# الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي

إبراهيم سعدي

جامعة تيزي وزو

ينتمي الخطاب الروائي إلى الظواهر الجمالية، وعلى هذا الأساس، وكما يؤكد البير ميمي فإن جوهره لا يتمثل في مضمونه الفكري أو الديني أو الأخلاقي أو في كونه أداة من أدوات تغيير الواقع، كما يرى جان بول سارتر أو أتباع الواقعية الاشتراكية أو أفلاطون. فعظمة شكسبير لا تبدى في ما قدمه للبشرية من أفكار، لأنه لو قيس على هذا الصعيد بما قدمه أي فيلسوف، ربما بدا لنا ضحلا. إن عظمته تكمن في ما جاء به على صعيد خطاب نوعي، هو الخطاب الأدبي، خطاب له خصوصيته، يحقق فعاليته وجوهره من خلال ما ينتجه من انفعالات وأحاسيس وعواطف في نفس المتلقي بواسطة استخدام جمالي للغة. وبالطبع فإن هذا الخطاب النوعي لا يعدم أفكارا أو معلومات، ولكنها لا تحظى بامتياز خاص أو بأولوية ما مثلما أنها لا تعد مقياس القيمة. أما الظاهرة الفلسفية فهي تنتمي إلى مجال الظواهر الفكرية والمعرفية، لكنها تختلف عن تلك التي نحصل عليها بواسطة العلم في كونها اجتهادية وغير يقينية. وهي غير يقينية لأنها تتناول موضوعات لا يمكن إخضاعها للملاحظة والتجريب، ولذلك تخلى عنها العلم. وهذه الموضوعات يمكن تلخيصها في البحث عن العلل الأولى للوجود وعن دور الإنسان وغايته في الكون... ولأن الخطاب الفلسفي خطاب فكري فإن ذلك أمر يجعل مضمونه خاضعا لمعيار الصدق أو الكذب، بينما الخطاب الأدبي بوصفه ينتمي إلى عالم الجمال ينطبق عليه معيار الذوق. لهذا تسري عليه المقولات والأحكام الجمالية كأن نقول عنه إنه " جميل " أو "رائع"، أما أنه صادق أو كاذب فلا. إن النص في الخطاب الأدبي لا يقدم نفسه بوصفه ناقلا لحقائق بل بوصفه عملا خياليا بهذه الدرجة أو تلك.

الأسس البحية اللغوية في الخطابين:

الظاهرة الأدبية، خصوصا كما تتجلى في القصة والرواية والنص المسرحي، تعتمد على لغة تنزع على التشخيص والتخصيص والتحديد، أي تحيل إلى متخيل (بفتح الياء وتشديده) شبيه في مظهره وبهذه الدرجة أو تلك، للواقع كما يتكون في وعينا المباشر، اليومي، السابق على كل تجريد على كل فصل بين الوجود والماهية، بين الشيء ومفهومه. فعالم الخطاب الروائي هو عالم عيني، محسوس، شبيه بما نختبره في الحياة، خارج النص، ولذلك كانت لغة الرواية حسية، تثير فينا الشعور الواهم بحقيقة الواقع المسرود. ذلك أن دوستويفسكي، مثلا، لا يتحدث عن الإنسان كمفهوم عام، مجرد، بل عن راسكلينكوف أو عن إليوشا كرامزوف. كذلك الأمر عند سرفانتيس أو عند غيره من الروائيين، فسرفانتيس يتحدث عن دون كيشوط دي لامنش وعن تابعه سانشو بانشا، وليس عن الإنسان عامة. الشيء الذي يمنح هذه الشخصيات في أذهاننا وجودا حسيا ربما يفوق في قوته وتأثيره وجود الأشخاص الحقيقيين. إن لغة الرواية هي لغة محاكية للحياة، لكن دون أن يعني ذلك أن خطابها هو بالضرورة محاكاة للحياة الموجودة خارج النص، بل أيضا إنتاجا لحياة أخرى بهذا القدر أو ذاك داخل النص نفسه. فالرواية هي أيضا مختبر لإعادة إنتاج الحياة بواسطة تقنيات الكتابة السردية وبواسطة اللغة. وبهذا المعنى فقط يمكن اعتبار اللغة الروائية بدورها تجريدا إلا أنه لا يبقى من الوجود الحسي والحقيقي حين تشكله كنص سردي سوى اللغة ذاتها. فالوجود كنص غير الوجود كشيء خارجي.

وعلى صعيد الوظيفة، لا تؤدي اللغة في الخطاب الأدبي دور الوسيط بين النص والمتلقي فقط، بل تبلغ نفسها أيضا بوصفها تشكيلا جماليا لذاتها. فالأديب لا يتعامل مع اللغة كمجرد أداة تبليغ، بل يحرص بمكان على أن يستعملها استعمالا نوعيا يجعلها تضفي قيمة إضافية لسانية على الخطاب. أي أن اللغة، كأسلوب يتميز بجماليات معينة، هي أيضا مضمون وموضوع الخطاب الروائي وليست مجرد وسيلة أو أداة تبليغ. إن الوظيفة المميزة للغة في الخطاب الروائي والأدبي عموما تفسر لماذا صنع الأسلوب شهرة بعض النصوص ولماذا يحرص كل كاتب على إنتاج نص متميز من هذا الجانب. وعلى أساس هذا الاعتبار يرى ألبير ميمي أن كيفية القول قد يكون أهم من القول نفسه في الخطاب الأدبي [4]. وفي هذا السياق أيضا يرى أتباع المدرسة الشكلانية بأن " الفارق بين الأدب وما ليس أدبا لا ينبغي البحث عنه في

الشيء أو في دائرة الواقع الذي يعالجه الكاتب، وإنما ينبغي البحث عنه في كيفية القول.»
ونتيجة لذلك يرون أن الأدب فن لغوي.

أما اللغة في الخطاب الفلسفي فليس لها ذلك المقام المتميز الذي تحظى به في الخطاب الأدبي، ولذلك لا تساهم في تحديد القيمة، فهي من الناحية المبدئية محايدة جماليا، ذلك ان وظيفتها الأساسية هو إحداث التوصيل الأمين للفكرة دون أي طموح إلى أداء وظيفة أخرى مستقلة عن وظيفة التبليغ. هذا لا نجد في الخطاب الفلسفي مسافة بين لغة النص ودلالاتها. هنا لا نجد محاكاة للحياة أو إيهام بها، فلا يوجد زمان أو مكان محددان أو حدث وأشخاص معينون يمرون بتجارب. هنا لا توجد – في الغالب– غير الأفكار التي يراد تبليغها، فالخطاب الفلسفي هو خطاب تجريدي، وبالتالي يتسم بالشمولية، فالنص الفلسفي، مثلا، لا يتحدث عن زيد أو عن عمر، بل عن الإنسان عامة، عن ماهية الإنسان وجوهره، مما يقتضي تجريده من الزمان والمكان ومن التشخيص عبر صفات غير مشتركة بين جميع أفراد البشر كالطول والقصر، النحافة واللون، الفئة والطبقة... وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار المعنى الذي تكون فيه اللغة الروائية بدورها تجريدية، تصبح لغة الخطاب الفلسفي بمثابة تجريد التجريد.

غير أن الاختلاف اللغوي بين الخطابين لا يعبر عن اختلاف أنطولوجي، بين الفردي والعام، بين المحسوس والمجرد، بين الشيء ومفهومه. فراسكلينكوف وإيليوشا كرامزوف أو دون كيشوط يحملون خصائص شخصية فردية ثقافيا وجغرافيا ونفسيا وتاريخيا وجسمانيا، لكن أيضا صفات يشتركون فيها مع بقية البشر في كل زمان ومكان، وهي تلك الصفات التي يعبر عنها مفهوم الإنسان. كل وجود فردي يضم ما هو عام. كل وجود عيني، خاص، يتضمن مفهومه. موت زيد أو عمر فيها موت زيد أو عمر والموت بصورة عامة.

إن أساس خصائص اللغتين تحيل إلى طبيعة الخطابين، فهي جمالية في الرواية وتجريدية في الفلسفة، الشيء الذي يحدد كذلك وظيفة اللغة داخل كل من الخطابين. إن اشتمال ما هو عيني وفردي على الخاص وفي آن واحد على العام هو الذي يفسر قابلية اللغة الروائية والأدبية بصورة عامة، وهي لغة الوجود الحسي، على الاستخدام في الخطاب الفلسفي ذي اللغة القائمة على استخدام المفاهيم، كما يتجلى ذلك في بعض القصص والروايات ذات المنحى الفلسفي أو

حتى في الشعر. لكن الخطاب الروائي لا يستطيع من ناحيته استخدام اللغة الفلسفية بسبب افتقار المفهوم والعام للبعد العيني والفردي، أي بسبب ضحالة وجوده بالنظر إلى تجرده من الزمان والمكان والتاريخ ومن بقية مقومات الوجود الفعلي الذي لا يتحقق إلا في الوجود الفردي.

وقد يتوفر العنصر الجمالي في لغة الخطاب الفلسفي، كما في نصوص أفلاطون مثلا أو عند نيتشه، ولكن ذلك لا يضفي عليها قيمة إضافية. فاللغة في الخطاب الفلسفي لا تملك في حد ذاتها قيمة مستقلة عن وظيفة التبليغ والتوصيل، مما يجعلها أحادية البعد. وإن أرقى تحقق للغة في الفلسفة هو التطابق مع المضمون المراد التعبير عنه وتبليغه. فالقول في الخطاب الفلسفي أهم دائما من كيفية القول.

إشكالية الدلالة في الخطابين:

العلاقة بين الدال والمدلول في الخطاب الروائي وفي الخطاب الأدبي عموما هي علاقة مفتوحة، تترك المجال واسعا للتأويل من طرف الناقد والقارئ بصورة عامة، مما يجعل منهما مشاركين في إنتاج الدلالة داخل النص. فمؤلف النص الروائي لا يملك حق احتكار سلطة تحديد معناه ودلالته، كما لا يحظى الخطاب الذي قد يبلوره حوله بالأولوية أو بالحسم. ولهذا فإن الروائيين والأدباء عموما كثيرا ما يستفيدون في فهم نصوصهم من آراء ودراسات غيرهم سواء كانوا دارسين أو مجرد قراء. وهكذا نجد نجيب محفوظ، مثلا، يشتكي من غياب مثل هؤلاء الدارسين في النقد الأدبي العربي قائلا:" النقد الذي يتناول الأدب من الداخل نادر، على الأقل عندنا. نقد من هذا النوع سيساعدني على جعل أعمالي مدركة من جانبي."[6] إن الكون السردي المتخيل الذي ينتجه الروائي، وهو كون يتميز عادة بالتعقيد والتشعب، يتضمن دلالات قد تكون مجهولة من المؤلف ذاته. يقول آلان روب غرييه بهذا الصدد:" إن عمل الروائي(...) هو دوما عمل معقد وغامض، أو (...) هو بحث متواصل. لكنه بحث عن شيء لا يعرف كنهه."[7] ولهذا فإن الذي يكتشف هذه الدلالة هم الدارسون والباحثون والنقاد، مثلما يكتشف الباحثون والعلماء المعاني في ميادين أخرى كالطبيعة والفيزياء والاجتماع... ويضيف آلان روب غرييه في هذا المعنى:" ... يستطيع العالم النفسي أو الفيلسوف الميتافيزيقي اتخاذ

رواياتنا حقلا لأبحاثهما، مثلما يستطيع السياسي ( بالمعنى العام للكلمة، أي الذي يهتم بحياة المدينة) أن يعثر فيها على مواقف تؤيد تحليلاته.[8] وحتى حينما يحدث للكاتب أن يحدد أهدافا دلالية واضحة يسعى إلى تجسيدها بواسطة نصه الإبداعي، فإن هذه الدلالة قد تفلت منه في نهاية المطاف. هذا يؤكد لوسيان غولدمان بأنه:" يحدث في أغلب الأحيان أن انشغال الكاتب بالوحدة الجمالية تقوده إلى كتابة عمل تشكل بنيته الشاملة، حين يترجمها النقد إلى لغة مفهومة، رؤية مغايرة بل ومعارضة لفكره ومعتقداته وللنوايا التي كانت تحركه حين حرر هذا العمل.[9] وهذا يعني أن الروائي يقدم عملا منجزا من الناحية الجمالية، إلا أن الدلالة تظل في حالة الكمون أو في حالة المادة الخام داخل النص، يستخرجها ويكتشفها مختصون يملكون الأدوات الإجرائية التي قد لا يتوفر عليها المؤلف ذاته. ولذلك نجد دائما أن تحويل الخطاب الروائي والأدبي عموما إلى دلالات كان دائما من عمل غير الأدباء. ففرويد هو الذي فسر علاقة هاملت بوالدته وبعمه بعد مقتل أبيه كتجل لعقدة أوديب وكذلك قتل أوديب لأبيه في عمل سوفوكل. وعلى ضوء نفس العقدة فسر مؤسس مدرسة التحليل النفسي رواية الإخوة كرامزوف لدوستويفسكي. نفس الشيء يمكن قوله عن الدلالات المستخرجة بواسطة أدوات إجرائية أخرى. لكن من الصعب القول بأن شكسبير أو سوفوكل كان لديهما معرفة بهذه العقدة التي تشكل أهمية رئيسية في علم النفس التحليلي. نفس الشيء يمكن قوله عن الدلالات المستخرجة بواسطة المنهج السوسيو أدبي أو غيره، فإذا كانت أبحاث لوسيان غولدمان السوسيولوجية قد قادته إلى القول بوجود ارتباط بين الشكل الروائي والبنيات الاقتصادية، فإنه من المشكوك فيه أن يكون – مثلا- تولستوي أو دستويفسكي قد حزرا وجود مثل هذه الرابطة بين أعمالهما الروائية وبنيات التبادل والإنتاج من أجل السوق التي يتحدث عنها الباحث الماركسي.

إن عملية تجريد ما هو عيني وخاص ومحدد في الزمان والمكان داخل النص الروائي لتحويله إلى مفهوم عام إجراء لا يضطلع به الروائي، بل النقاد والدارسون. لقد تحدث فلوبير عن مدام إيما بوفاري، لكن عملية التجريد والانتقال من المشخص والمحدد إلى المفهوم عام، أي من شخص "إيما بوفاري" إلى "البوفارية" قام بها النقاد والباحثون. نفس الشيء يمكن قوله عن عملية الانتقال من " دون كيشوط" إلى "الدون كيشوطية" ومن " صاد" إلى " الصادية" ومن "

كافكا" إلى الكافكاوية"... غير أن نظرية التلقي واستراتيجية التفكيك تذهبان إلى ما أبعد من هذا حين تقولان بغياب القصدية في العمل الأدبي، أي خلوه من أي هدف دلالي يرمي إليه المؤلف، ولهذا قال رولان بارت ب "موت المؤلف". كما يؤكد الاتجاهان النقديان على لا نهائية الدلالة في النص الأدبي وعلى أن القارئ هو مصدرها ومنتجها الوحيد. وإذا كانت البنيوية تشترك مع التفكيكيين في قولهم بموت المؤلف إلا أنها لا تنفي الدلالة عن النص إذ أن استراتيجيتها كانت البحث في الآليات العاملة في النص قصد الوصول إلى المعنى. وعلى خلاف التفكيكيين وأتباع نظرية التلقي يقول النقد الجديد بوجود معنى داخل النص وهو معنى مطلق ونهائي، وإن كنا نجد في هذه المدرسة النقدية أيضا ما يتضمن مفهوم موت المؤلف، لكن لا يعني عندها فقط تناول النص بمعزل عن المؤلف، بل بمعزل عن أي عامل خارجي، بما في ذلك القارئ والظروف الاقتصادية والاجتماعية.

أما في الخطاب الفلسفي فإن الدلالة تشكل جوهر اشتغال الفيلسوف. إنها ليست مجرد بعد من أبعاد الخطاب كما في الخطاب الأدبي، بل هي النص كله. لهذا يرى بلانشو بأن الفلسفة لا يمكنها أن تكون أي شيء آخر سوى ما تقوله.[10] ويمكن للدلالة هنا أن تغير لبوسها اللغوي، أي أن تقال بكيفية أخرى، دون أن يؤدي ذلك إلى تغير فيها، بالنظر إلى حيادية اللغة الفلسفية جماليا، بينما لا يمكن في الخطاب الأدبي إحداث تغيير في اللغة، أي استعمال كيفية أخرى في التعبير، دون أن تنجر عن ذلك قيمة جديدة ودلالات أخرى، أي دون أن نكون أمام نص آخر. إن نص الخطاب الأدبي من هذه الناحية هو نص مفرد، لا يقبل التكرار. أما نص الخطاب الفلسفي فإنه يمكن تكراره، لأن الأسلوب ليس هو ماهيته، بل الدلالة التي يمكن التعبير عنها بأكثر من كيفية. ولهذا يرى بلانشو بأنه لا يهم كيف تقول الفلسفة ما تقوله.[11] نحن نعرف – مثلا– أن سقراط لم يترك لنا نصا فلسفيا مكتوبا، وكون فلسفته نقلت إلينا عبر لغة أفلاطون أمر لا يدفع إلى نسبتها إلى تلميذه الذائع الصيت. أما في الخطاب الروائي فلا يمكن المساس باللغة دون أن نكون أمام نص آخر. هنا من المهم بمكان كيف تقول الرواية ما تقوله.

تكون الدلالة في الخطاب الفلسفي عارية، مكشوفة، لأن لغتها شفافة، مباشرة، لا توجد مسافة تبعدها عنها، وإن كانت من ناحية أخرى لغة مختصة، تتطلب تأويلا. أما في الرواية وفي

الأدب عموما، فإن اللغة على صعيد البعد الدلالي تخفي أكثر مما تكشف، لأن الماهية أو الفكرة العامة هنا لا تزال رهينة الوجود الفردي المحسوس المعطى للرؤيا.

وبالنظر إلى كل ما ذكر بصدد الدلالة في الخطاب الفلسفي لا يتوقع أن يصدر من الفيلسوف كلام كالذي قاله نجيب محفوظ حين اشتكى من غياب دراسات تساعده على جعل أعماله مدركة من جانبه. إذ لا يتصور أن يعلن فيلسوف عن حاجته إلى أن تكون أعماله مدركة من طرفه.

فإذا كان بوسع عبرت بيرمان أن يقول وهو يتحدث عن دور متلقي النص الأدبي بأن: " القارئ هو إلى حد ما المبدع المشارك لا للنص نفسه، بل لمعناه وأهميته وقيمته" [12] فإن القارئ، في الخطاب الفلسفي، لا يساهم في إبداع المعنى وإن كان بالإمكان التسليم أن له دورا في تحديد أهمية وقيمة النص. فضبط المعنى مسئولية المؤلف وحده في الخطاب الفلسفي. وكذلك لا يتصور إزاء الخطاب الفلسفي تطبيق مقولتي غياب القصدية أو موت المؤلف اللتين يقول بها التفكيكيون وأتباع نظرية التلقي. فلا يموت المؤلف في الخطاب الفلسفي، لذا تبقى أعماله بما تتضمنه من محتويات دلالية مقصودة ومدركة تسمى باسمه مثل الكانطية والهيغلية والماركسية أو تحمل دلالتها عنوانا لها كالظاهراتية والوجودية والسفسطائية... لهذا يرى بلانشو بأن " إنتاج الخطاب الفلسفي هو إنتاج اسم". [13] إن حقوق المؤلف إن جاز التعبير محفوظة في الخطاب الفلسفي. ولذلك فإننا ندرك المتكلم في هذا الخطاب. إنه الفيلسوف، صاحب النص. أما في الرواية حيث المتكلمون والفاعلون يتميزون بالتعدد فإننا لا نستطيع أن نعرف على وجه اليقين أيا منهم يتحدث باسم المؤلف أو حتى إن كان أحدهم يعبر عن وجهة نظره أصلا. إن النص في الخطاب الروائي يقدم نفسه مستقلا عن مؤلفه، وإذا ما أدرج هذا الأخير نفسه داخله يفعل ذلك عادة متنكرا في شخصية من شخصيات النص حتى لو كانت من غير جنسه كما فعل فلوبير حين تنكر في شخص بطلته مدام بوفاري. أما في الخطاب الفلسفي فإن النص يعبر عن وجهة نظر صاحبه بلا مواربة. لكن كل هذا لا يعني القول بأن الفيلسوف يدرك كل شيء يحيط بالخطاب الذي أنشأه إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الوظيفة الإيديولوجية للفلسفة انطلاقا من نقد ماركس أو فاعلية اللاشعور الذي وإن كان يفعل في الخطاب الأدبي أكثر، مما حدا بفرويد إلى تطبيق نظريته بالدرجة الأولى على النصوص الأدبية، فإنه ليس من

مثل القول بأن الخطاب الفلسفي ليس من الموضوعية بدرجة تجعله، مثل العلم، يتعالى عن العوامل الذاتية. لا شك أن الذاتية هي في الخطاب الروائي، والأدبي عموما، أقوى منه في الخطاب الفلسفي الخاضع أكثر لرقابة الوعي، لكن ذلك لا يكسبه بالضرورة تلك الموضوعية التي تجردها من كل ذاتية وخصوصية ومحلية. بيد أن العلم وحده في الحقيقة يمتلك طابع العالمية *universel*. وعندما نتحدث عن نمط الخطاب الفلسفي فإننا نقصد العوامل الخارجية الموجودة خارج النص، تلك التي قد حلت من إدراك الفيلسوف وتنزع عنه وهم الموضوعية والعالمية وتربطه في نهاية المطاف بالتاريخ والجغرافيا، هو الذي يصبو إلى التجرد منهما بحثا عن اليقين والمطلق. لكن الفيلسوف يبقى سيد النص في حد ذاته، لا تنقطع علاقته به، ولا يقبل أي إساءة قراءة. يمكن أن نضرب مثالا عن ذلك برسالة انجلز إلى جوزيف بلوخ سنة 1881، حيث يصحح ما تعرضت له أفكاره وأفكار زميله ماركس من إساءة قراءة، قائلا: "طبقا للمفهوم المادي للتاريخ، فإن العامل الحاسم آخر الأمر في التاريخ هو الإنتاج وإعادة الإنتاج في الحياة الحقيقية. ولم أقرر أنا أو ماركس شيئا سوى ذلك. ولذلك، إذا شوه البعض ما قلناه زاعما أن العامل الاقتصادي هو العامل الوحيد الحاسم، فإنه يحول ما قلناه إلى عبارة بلا معنى، مجردة وغير معقولة."[14]. ولو أن ابن رشد أساء قراءة أعمال أرسطو لما استحق لقب المعلم الثاني ولما احتل تلك المكانة المعروفة والمرموقة في تاريخ الفلسفة بوصفه شارحا لأرسطو. هنا يسري مبدأ الأمانة والوفاء للنص الذي يرفضه أتباع نظرية التلقي والتفكيكيون القائلون بأن كل قراءة هي إساءة قراءة. هنا لا يملك المتلقي حرية التأويل الناجمة عن القول بغياب القصدية.

الشكل في الخطابين:

لا يملك الشكل في الخطاب الفلسفي أي غاية ذاتية، مستقلة، خارجة عن خدمة المضمون، مما يعني أن وضعه ووظيفته لا تختلفان عن حال اللغة ووظيفتها داخل هذا الخطاب. بل إن الشكل هنا نمط من اللغة، لغة مكملة باعتبار أنها تساهم في أداء دور التبليغ بإضفاء المزيد من الشمولية والوضوح والدقة والنظام على المادة لتحقيق التوصيل إلى الآخر، أي حتى يحدث بصدد هذا النص تطابق بين وعيين، وعي الفيلسوف ووعي المتلقي. وإذا كان الشكل هنا لا يمثل قيمة إصالة في حد ذاته، فحتى أنه عنصر لا غنى عنه لوجود الخطاب، إلا أنه دونه

تسود الغموض والعتمة داخل النص، معطلا تحقق الدلالة وتبليغها، مما يكشف مرة أخرى مهمة كلغة تكميلية ودوره التوصيلي.

إن الشكل الأساسي، أو الرسمي إن جاز التعبير، للخطاب الفلسفي هو الشكل النثري، وقد أوضحنا أن لغته تقوم على التجريد، فالنثر الفلسفي إذن هو نثر تجريدي أي إنه يعبر عن الأفكار وليس عن الموجودات والأفعال العينية، الفردية والمخصوصة المحددة مكانا وزمانا كما في الخطاب الروائي عادة. إلا أن التجربة تظهر لنا في آن واحد بأن الثابت في هذا الخطاب هو المضمون وليس الشكل، باعتبار أن هذا الأخير قد يتخذ عدة أشكال تعبيرية، فقد يكون له موسيقى ووزن وقافية وشتى الاستعارات البلاغية، أي أن الخطاب الفلسفي قد يتخذ شكل القصيدة كما عند – مثلا– أبي العلاء المعري، مؤسس " الشعر الفلسفي" كما يرى طه حسين. أو شكل القصة كما عند ابن سينا في رسالة الطير أو سلامان وابسال، أو كما عند ابن طفيل في "حي بن يقظان". وفي هذه الحالة لا تكشف الدلالة عن نفسها وهي في حالة عراء، أي بطريقة مباشرة وشفافة، كما هو الأمر عادة في الخطاب الفلسفي، بل متخفية خلف الرمز، مما يستدعي النظر إلى ما وراء الكلمات وإلى ما وراء النص، أي إلى التأويل، مما يعني أنه إذا ما أردنا الوصول إلى الدلالة الفلسفية الكامنة، فلا مناص من استدعاء اللغة الأصلية المتخصصة لتشرح اللغة (الأدبية هنا) الموظفة تحت تأثير استعارة شكل مميز لخطاب آخر. وهذا يعني أن الشكل الأدبي وإن كان بالإمكان توظيفه للتعبير عن مضمون فلسفي، إلا أن هذا المضمون لا ينكشف إلا بعد تخلصه من شكله الأدبي وذلك بإعادته إلى لغته الأصلية. هكذا يفعل مثلا محمد غنيمي هلال حين يشرح رموز قصة " سلامان وابسال" لابن سينا، ليكتب بأن: " سلامان مثل للنفس الناطقة، وابسال للعقل النظري المترقي في درجات الكمال عن طريق العرفان، وامرأة سلامان القوة البدنية الأمارة بالشهوة والغضب... " [15] وهذا الفهم والتأويل لا يتأتيان إلا بوجود خطاب مرجعي سابق. فأسطورة أهل الكهف عند أفلاطون لا يمكن تأويلها طبقا لقصدية مؤلفها ما لم نسترشد بنظريته حول المثل. وهذا يعني أن النص الجديد هو في الحقيقة إعادة صياغة لنص أو نصوص سابقة أعطي لها شكل جديد مستعار من خطاب آخر. ودون وجود هذا النص السابق المرجعي يكون النص موضوع التأويل عرضة لمضاعفات مقولة "موت المؤلف" من انفتاح الدلالة وإساءة القراءة. ذلك أن الخطاب يكتسب هويته في هذه الحالة

انطلاقا من الشكل الذي استعاره باعتبار أن هذا العنصر (الشكل) هو عنصر مؤسس لهوية نوعية، ألا وهي هوية الخطاب الروائي. أما هوية الخطاب الفلسفي فهي لا تقوم على الشكل، بل على مضمونه.

إن الشكل الأدبي إذا ما دخل مجالا آخر، حوله إلى أدب، مغيرا سلم قيمه الخاصة به كخطاب نوعي وكذلك طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون لديه. ذلك أن الشكل الجديد المستعار سيدخل حينها في نوع من التنافس مع المضمون الفلسفي للنص، يفقد هذا الأخير، بوصفه خطابا فلسفيا، سيادته الطبيعية على الشكل، إذ يتحول هذا الأخير من وسيلة في خدمة الدلالة إلى غاية في ذاته، يقدم نفسه ويستلفت النظر إليه، وذلك لما يحتويه الشكل في الخطاب الأدبي من سحر وإغراء يضمنهما الأسلوب والبناء وسحر الحكي. وهذا يصبح من المشروع التساؤل، مثلا، عما إذا كانت قصة " حي بن يقظان" قد ضمنت لنفسها الخلود والشهرة بوصفها عملا أدبيا أم بوصفها عملا فلسفيا. والمؤكد أن تأثيرها كخطاب فلسفي أقل وضوحا من تأثيرها في الثقافة العالمية (الأدب، القصص المصورة، السينما...)[16] من هنا نفهم رفض استخدام الشكل الأدبي من طرف الفلاسفة عموما، فالشكل الأدبي يجعل الخطاب الفلسفي يتعامل ليس مع الماهية، مع " الحقيقة المشتركة" بل مع الوجود العيني المباشر، المحسوس والملموس والفردي، أي مع عالم المظاهر، ويحوله من خطاب مباشر، شفاف دلاليا، إلى خطاب يقوم على السرد والحكي. أي أن الفلسفة تتحول هنا إلى شكل من أشكال الأدب.

وقد كانت الفلسفة الوجودية هي التي بلورت الأساس الفلسفي الذي يقوم عليه استخدام الشكل الأدبي في الخطاب الفلسفي. تقول سيمون دو بوفوار وهي تتحدث عن الفلاسفة الذين يرفضون اعتماد الفن كأداة للتعبير في عالمهم بأن هؤلاء:" يفضلون الماهية على الوجود، ويحتقرون المظهر بوصفه دون الحقيقة المشتركة، وأما إذا عرفنا أن المظهر نفسه حقيقة وأن الوجود إنما هو حامل الماهية، وأنه لا سبيل إلى فصل الابتسامة عن الوجه الباسم، ومعنى الحدث عن الحدث نفسه، فلا بد لعياننا الفلسفي من أن يعبر عن نفسه من خلال اللمع الحسية والبوارق المادية التي تنبعث من العالم الأرضي نفسه. وتبعا لذلك، فإن التفكير الوجودي لا يريد أن يعبر عن نفسه من خلال البحوث الفلسفية والدراسات الفنمنولوجية فحسب، بل هو

يلتجئ أيضا إلى الروايات والقصص والمسرحيات يلتمس فيها تعبيرا حيا خصبا عن شتى تجارب الإنسان الوجودية بوصفه موجودا ميتافيزيقيا".[17]

إن نقطة التماس بين خطاب الفلسفة الوجودية والخطاب الروائي تحيل إلى القطيعة التي احدثها سارتر مع المثالية بجعل الوجود سابقا على الماهية، والتحول بالتالي من الاهتمام بالمجرد إلى المشخص، من الإنسان كمفهوم عام إلى الإنسان كفرد، كتجربة عينية خاصة، أي كتجربة فردية محددة في الزمان والمكان والظرف، مما جعلها تجد في الخطاب الروائي ضالتها، باعتبار أن هذا الأخير يقوم على تصوير مصائر وتجارب أفراد من "لحم" و "دم"، محددين زمنيا ومكانيا، يعيشون ظروفا معينة، يحملون أسماء خاصة بهم ولهم مميزات جسمانية، نفسية وفكرية تميزهم. فالرواية- مثلا- لا تتحدث عن الموت بصورة عامة، أي كظاهرة، بل عن موت فلان أو فلانة. وكذلك الوجودية، فهي لا تعالج الموت كموضوع عام ومجرد، بل كتجربة فردية معيشة يعانيها زيد أو عمر.

ويشترك الخطاب الروائي مع الخطاب الفلسفي في أن لغة كل واحد منهما هي لغة نثرية، إلا أنها حسية في الرواية، وتجريدية في الفلسفة، إلى جانب أن الرواية لا تستطيع التجرد من الشكل النثري، إذ لا يمكن، مثلا، أن تتخذ شكل القصيدة، بينما يمكن ذلك للفلسفة. ويمثل الشكل بمعناه الفني شرطا ضروريا لتحقق الرواية هويتها. وهو هنا وسيلة وغاية في آن واحد، بمعنى أنه بالإضافة إلى وظيفته كحامل يعطي حضورا متميزا للنص من خلال بنية ذاتية تحدد كيانه الخاص سواء بالقياس إلى نصوص أخرى تنتمي إلى الخطاب ذاته أو بالقياس إلى خطابات أخرى، مساهما بذلك في صنع الدلالة[18] فهو أيضا موضوع نفسه، يستلفت النظر إليه، كاللغة تماما، لما يتوفر عليه الشكل هنا من خصائص مغرية في حد ذاتها، متصلة بالأسلوب والتقنية والبناء والحبكة. بل إن المضمون في الخطاب الروائي تابع وخاضع للشكل بهذه الدرجة أو تلك. ولهذا يرى ألبير ميمي بأن " الكيفية(... ) تؤثر إلى درجة أنها تعدل محتوى خطاب (الروائي)[19]"، كما أنه سبق وأن أشرنا كيف أن لوسيان غولدمان يرى بأنه يحدث في كثير من الأحيان أن انكباب الكاتب على الوحدة الجمالية يقوده إلى كتابة عمل تشكل بنيته الشاملة رؤية مغايرة بل ومعارضة لفكره ومعتقداته وللنوايا التي كانت تحركه حين حرر عمله.

ويمكن القول بأن الشكل الأدبي يملك نوعا من العالمية لقدرته على احتواء مضامين خطابات الأخرى والتعبير عنها. وقد رأينا ذلك مع مضمون الخطاب الفلسفي، إلا أن الشيء نفسه يمكن أن يقال عندما يتعلق الأمر بالخطاب السيكولوجي أو السوسيولوجي أو التاريخي أو الاقتصادي ... وهذه القابلية تعود، حسب وجهة نظرنا، إلى أن وحدة الوجود هي أكثر ما تتجلى في عالم الخطاب الروائي. فإذا كانت العلوم تقطع الوجود والحياة لأغراض منهجية معرفية إلى قطاعات متخصصة، منفصلة عن بعضها البعض، أي – مثلا- إلى علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الاقتصاد... فإن الخطاب الروائي يقدم عناصر هذه المجالات في تداخلها وتفاعلها وتشابكها الذي توجد عليه في الحياة الأصلية للبشر وكما تظهر في الوعي الذاتي المباشر للإنسان. إنه يقدم الحياة في وحدتها الطبيعية السابقة على كل تجريد وتصنيف وتجزئة. وحتى لغته النثرية هي التي تقترب أكثر من غيرها من لغة الحياة اليومية للبشر. لهذا السبب وجدنا أن الفلاسفة الوجوديين حينما أرادوا العودة بفلسفتهم إلى الواقع لم يجدوا خيرا من الشكل الروائي، ولهذا أيضا، أي بالنظر إلى قرب الرواية من الحياة كما يختبرها الوعي البشري، كان خطابها موضوع دراسة في الخطابات الأخرى، السيكولوجية، السوسيولوجية، التاريخية واللغوية والفلسفية، الخ ... لقد كتب تينيانوف يقول:" إن الحدود بين الأدب والحياة غير واضحة"[20]. غير أن الخطاب الروائي لا يمكن أن يتخذ من حياة البشر مادته الأولية دون أن يخضعها في آن واحد لشروطه بوصفه شكلا فنيا له خصوصيته وقوانينه، وبالتالي دون قدر معين من الخيانة لها. فالرواية من حيث هي خطاب تمثل هويته في طبيعة شكله، لا تسعى إلى أن تتحقق كمعرفة يقينية بالعالم وبالحياة، بل إلى أن تتحقق كتجربة جمالية بهما. ولهذا كان الوعي بالعالم على صعيد النص الروائي هو وعي نوعي، أعني جمالي، وذاتي في آن واحد. إن الشكل في الخطاب الروائي هو الذي يمنح الحياة كموضوع الصبغة الجمالية المرتبطة بفن السرد. فهو الذي يعطي للمضمون نصاعته وبروزه الأدبي إذا ما كان هو نفسه موفقا، فنجية النص في الخطاب الروائي لا تحيل إلى قصور في المضمون، بل في الشكل دائما. ومن هنا أهمية وحتى هيمنة الشكل بوصفه مصدر الأدبية *littéralité*. ف" الفارق بين الأدب وما ليس أدبا لا ينبغي البحث عنه في الشيء أو في دائرة الواقع الذي يعالجه الكاتب، وإنما ينبغي البحث عنه في كيفية التمثيل."[21] لذا تحدث لوسيان غولدمان عن قدرة الشكل على التعديل من

القصدية الدلالية للمؤلف، كما سبق القول. فالخطاب الروائي، إذ يتخذ الحياة مادله، يفرض عليها شكله مما يجعلها تكتسب الصبغة الجمالية الخاصة بالنص السردي. فتتجلى من خلال اللغة والأسلوب والتقنية والقالب الحكائي الذي يتخذ في المادة صورة انعدام التوافق والصراع بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والطبيعة. وهذا ما يجعل أن الحياة لا تظهر في الشكل الروائي، على الصعيد الدلالي، إلا كمأساة بغض النظر عن أنها قد تكون مأساة مفتوحة أو نهائية أو مؤقتة، إذ أن بعض النصوص تنتهي بالانفراج.

فلسفيا يمكن اعتبار الرواية ظاهراتية الأساس، فهي في بعد من أبعادها تقوم على تصوير الحياة والعالم كما يتبديان في وعينا. فالنص الروائي، في مكون من مكوناته، هو وعي بالعالم. وهذا ما يقربها من منطلقات الفلسفة الظاهراتية. فبالنسبة لهذه الفلسفة، يوجد الواقع الخارجي فقط من خلال وعينا به وعند إدراكنا له، والمقصود بذلك عدم إمكانية النظر إلى العالم باعتباره كيانا مستقلا عن الوعي البشري. ولقد طور أتباع الفلسفة الظاهراتية، خاصة أعضاء "مدرسة جنيف النقدية" نظرية أدبية تقول بأن الأدب شكل من أشكال الوعي وبأن النقد عملية شفافية متبادلة بين وعيين: وعي المؤلف المبدع ووعي الناقد الذي يجب أن يتخلى ذهنه تماما من ذاتيته حتى يتحقق الالتقاء التام مع وعي المؤلف.

إن الحياة هي المادة المشتركة التي يشتغل عليها كل من الخطابين، الفلسفي والروائي. يقول محمد فتحي الشنيطي:" الفلسفة في حيويتها تتمثل في الدهشة والشك والقلق.[22] وبعد أن يشرح مفهومي " الدهشة" و " الشك" يضيف:" وأهم جانب من جوانب الفكر الفلسفي الجياش بالحياة هو القلق، فالوجود الإنساني كما ألفنا وجود زماني تاريخي، لا بد فيه للإنسان من مواجهة ملابسات نهائية أي مواقف حاسمة لا حيلة له إزاءها. هذه الملابسات المثيرة للقلق هي الموت والألم والصراع والخطأ.[23] وهذه الموضوعات هي نفسها التي يشتغل فيها الروائي بالنظر إلى الطابع المأساوي للخطاب الروائي. لكن بينما يهدف الفيلسوف إلى فهمها من أجل الوصول إلى اليقين لتجاوز الدهشة والشك، يسعى الروائي داخل النص إلى التعبير عنها وإلى تحويلها من خلال لغة وشكل نوعيين إلى موضوع جمالي ودلالي على نحو قد يزيد فيه الخيال أو ينقص. وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الفلسفة هي الكشف النظري للحياة بينما الرواية هي الكشف الجمالي لها.

ويرى أوستين وارين ورينيه ويليك، وهما يتحدثان عن بعض الباحثين الذين يعتقدون أن الأدب " شكل من الفلسفة" إذ هو حسب رأيهم أفكار " يلفها الشكل" بحيث نجدهم يدرسون الأدب بغرض " استخراج الأفكار الرئيسية منه"[24] بأنه :" من المؤكد أن بالإمكان معالجة الأدب كوثيقة في تاريخ الفلسفة والأفكار، لأن تاريخ الأدب يوازي ويعكس تاريخ الفكر."[25] ولقد وقف فريق من الباحثين الأمريكيين أنفسهم على دراسة الأدب من هذا المنطلق، فسموا منهجهم " تاريخ الأفكار". وقد دعا إليه إ. أو لفجوي، مؤلف كتاب " سلسلة الوجود الكبرى"[26] حيث يتتبع تدرج فكرة الطبيعة منذ أفلاطون حتى شيلنغ مستقصيا هذه الفكرة في مختلف مجالات الفكر، في الفلسفة بمعناها الدقيق، في مجال العلوم، وفي اللاهوت، وخصوصا في الأدب. وإلى جانب هذا فإن جورج لوكاش يرى أن كل رواية تتضمن "رؤية للعالم"، وبالتالي فلسفة. ومن الواضح أن اعتبار الرواية كنمط من الفلسفة نظرة تركز بالدرجة الأولى على البعد الفكري المتضمن فيها.

لكن توجد آراء أخرى ترى أنه لا يوجد أي تطابق فلسفي مع الأدب كما يؤكد جورج بواس في محاضرته عن " الفلسفة والشعر "[27] فضلا عن أن تي. اس. إليوت يعتقد أنه:" لا شكسبير ولا دانتي قاما بأي تفكير حقيقي"[28] وبالنسبة لبلانشو فإن الخطاب الفلسفي " لا يقيم مسافة بينه وبين الأدب الآن فقط، بل دائما".[29] لكن رأي دريدا يبدو أقرب إلى الصواب حين يؤكد بأنه لا الأدب يمكن اختزاله إلى فلسفة ولا الفلسفة إلى فن عموما، دون أن تعني عدم إمكانية الاختزال هذه في آن واحد أنه توجد على نحو مؤكد حدود تفصل بصورة طبيعية بين الخطابين، الأدبي والفلسفي. ولا ريب أن المطابقة بين الفلسفة والأدب لن تخدم هذا الأخير، لأن الأدب في هذه الحالة لن يكون إلا فلسفة من الدرجة الثانية بالقياس إلى الفلسفة بمعناها التقني.

---

المراجع والهوامش:

1- نعتمد هنا على تعريف بنفنيست للخطاب بأنه " كل مقول يفترض متكلما ومستمعا، تكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما". والمقول في استعمالنا هنا مرادف لمعنى النص، كما عند غريماس.

*2-Albeert Memmi. Problèmes de la Sociologie de la ttérature . Traité de la Sociologie ; ouvrage collectif, P.U.F, pp.303-306.*

3- غير أن المدرسة الطبيعية بزعامة إميل زولا ترى بأنه ينبغي على الرواية أن تكون صادقة في تصويرها للواقع. وحتى يتسنى لها ذلك يتعين على الأدباء اتباع نفس منهج العلم كما يؤكد مؤلف *Germinal* في كتابيه « *Le roman expérimental* » و « *Les romanciers naturalistes* » حيث يؤكد بأن المذهب الطبيعي هو تطبيق للمنهج العلمي على الأدب. كما أن الواقعية الاشتراكية كما حددها جدانوف ترى في صدق التعبير عن الواقع على ضوء الفلسفة الماركسية معيارا جوهريا في تحديد قيمة العمل الأدبي.

*4- Albert Memmi, op-cit, p 304.* □

5- فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، 2000، ص 16.

*6- Magazine littéraire, Ecrivains arabes d'aujourd'hui, n 251, mars, 1988, P27.*

7- نتالي ساروت، لوسيان غولدمان، ألان روب غرييه، جونوليف موبو، الرواية والواقع، ترجمة رشيد بن حدو، منشورات عيون، ص33.

8- نفس المرجع.

9- لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة مصطفى المسناوي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ص13.

*10- Maurice Blanchot, Le Discours Philosophique, in L'Arc : Merleau-Ponty, n 46, 1971, p1.*

*11- ibid.*

12- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، 1998، الكويت، ص 323.

*13- Maurice Blanchot, OP-CIT, p 2.*

14- تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة وتقديم جابر عصفور، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1986، ص 17-18.

15- محمد غنيمي هلال، في الأدب المقارن، مكتبة الأنجلو المصرية، 1962، ط 3، ص 234.

16- أنظر: ابن طفيل، حي بن يقظان، تقديم وتحقيق فاروق سعد، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980، ط3.

*17- Simone de Beauvoir : L'existentialisme et la sagesse des nations, Nagel, Paris, 1949, pp 119-120.*

18- يتعذر على نص، من وجهة نظرنا، أن يتحقق دلاليا أو للغة أن تؤدي وظيفتها في غياب شكل ينظمها. وعليه فإن الشكل هو شرط الوجود.

*19- Albert Memmi, OP-CIT.*

20 - فكتور إيرليخ، المرجع السابق، ص16.

21 - فيكتور إيرليخ، المرجع السابق.

22- كارل ياسبرز، مدخل إلى الفلسفة، ترجمة وتقديم فتحي الشنيطي، مكتبة القاهرة الحديثة، 1967، ص 4.

23- نفس المرجع، ص 4-5.

24- رينيه ويلك وأوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة الدكتور حسام الخطيب، المجلس الأعلى للفنون والآداب، ص141.

25- رينيه ويلك وأوستين وارين، المرجع السابق، ص 142.

26- العنوان الكامل لكتاب آرثر لفجوي هو: سلسلة الوجود الكبرى، محاضرات في تاريخ الفكر الفلسفي، ترجمة ماجد فخري، دار الكتاب العربي، 1964.

27- يقول ج. بواس في هذه المحاضرة: "تكون الأفكار في الشعر عادة مبهمة وعالية وانقة، وما من احد تجاوز السادسة عشرة من عمره يجد ان قراءة الشعر مجرد معرفة ما يقوله تستحق منه اي جهد"، اوستن وارين ورينيه ويلك، المرجع السابق، ص 141.

28- نفس المرجع.

*29- Maurice Blanchot, OP-CIT, p 3.*

# بنية الخطاب الأدبي الشعبي

## دراسة إناسيّة

أ. طراحة زهية

جامعة تيزي وزو

1 ـ الأنتروبولوجيا ( الإناسة ):

الإناسة علم مختصّ بدراسة الإنسان والشعوب، تعدّدت مصطلحاته ومفاهيمه مع تعدّد اتجاهاته ومراحل تطوّره. والإناسة تمثّل المرحلة الثالثة من الدراسة، فلابدّ من تحديد بسيط لمراحل البحث هذه:

المرحلة الأولى: يُطلق عليها "الناسوت" (الإثنوغرافيا)، « فالناسوت يتجاوب مع المراحل الأولى من البحث: المعاينة والوصف والعمل الميداني. والأدرومة الّتي تدور حول مجموعة محصورة النطاق بما يكفي لجعل الباحث قادرا على تجميع القسم الأعظم من معلوماته بناء على خبرته الشخصيّة وإنّما تشكّل نمط الدراسة الناسوتيّة بالذات.»[1]

المرحلة الثانيّة: يُطلق عليها "النياسة" (الإثنولوجيا)، وهي لا تتأسّس فقط على المعرفة المباشرة بل يقوم فيها الباحث بعمليّة الجمع والتوليف وفقا للاتجاه الجغرافيّ، إذا كان يهدف الجمع بين معارف متعلّقة بالجماعات المتجاورة، أو وفقا للاتجاه التاريخيّ إذا كان قاصدا كتابة التاريخ بالنسبة لأقوام معيّنين أو عدّة أقوام...[2]

المرحلة الثالثة: يطلق عليها "الإناسة" (الأنتروبولوجيا)، وهي مرحلة ثانيّة وأخيرة من الجمع والتوليف. تستند إلى النتائج الّتي توصّلت إليها الناسوت والإناسة. تهدف إلى الإحاطة

---

1 – كلود ليفي ستروس: الإناسة البنيانيّة، ترجمة: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربـــي، بيـــروت، لبنان، ط1، 1995، ص375.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 376.

بمعرفة الإنسان معرفة إجمالية، تشتمل على موضوعها بكلّ اتساعه الجغرافي والتاريخي. تطلع إلى معرفة قابلة التطبيق على التطوّر البشري بأسره، من القدم الأعراق الإنسانية إلى أحدثها! فالمراحل الثلاث يصعب الفصل منها لأنّ الثانية مرتبطة قطعا بالأولى، والثالثة بالثانية.

وسنسعى في هذا المقال المتواضع أن نركّز على المرحلة الأولى "الناسوت" | الإثنوغرافية، في التعريف بالحكاية القبائلية العجيبة وبنيتها الخاصّة. ولا يجعلنا هذا نستغني الحديث عن المرحلة الثانية " النياسة | الإثنولوجيا " وكذا الثالثة الإناسة | الأنثروبولوجيا " في حديثنا عن هذا النوع الأدبي العالمي.

وسنحاول ربط هذا النوع الأدبي بمن يرويه ومن يستمع إليه ومكان وزمان وطقوس الرواية، ودون الخروج عن إطار واقعه التاريخي والجغرافي. وسننتقل في فرصة أخرى إلى تحليل نماذج من الحكايات العجيبة تحليلا أنثروبولوجيًا استنادا إلى المرحلة الثانية فالثالثة من هذا العلم أي دراستها عن طريق مقارنتها بنماذج عالمية مماثلة لها ومختلفة عنها من حيث الزمان والمكان.

2 ـ الحكاية العجيبة: مفهومها العالمي وبنيتها

نقصد بالحكاية العجيبة على وجه العموم ما يطلق عليه بالفرنسية أحيانا " *Le conte* " وأحيانا أخرى " *Le conte merveilleux* "[2]. وبالعربية عند أغلبية

---

1 – ينظر: المرجع نفسه ص 376.

2 – ينظر:

- André Jolles، Formes simples، traduit de l'allemand par: Antoine-Marie Buguet، éd du Seuil، Paris، 1972.
- Vladimir Propp، Morphologie du conte، suivi de Les transformations des contes merveilleux، trad. Marguerite Derrida، Tzvetan Todorov et Claude Kahn، éd du Seuil، 1965 et 1970.
- Grimm، Contes de Grimm، adaptation Gisel Vallerz، éd Fernand Nathan، 1982.
- Auguste Mouliéras، Contes merveilleux de Kabylie، recueillis par A. Mouliéras en 1891، trad par: Camile Lacoste-Dujardin، éd Edisud، Aix-en-provence، 1999.
- Camile Lacoste-Dujardin، Le conte Kabyle، Etude ethnologique، éd Bouchene، Alger، 1991.

فلارسين "حكاية الخوارق"[1]. وهناك من يشير إلى أنّ مصطلح "الحكاية العجيبة" "Marchen" بالألمانية، و"Fairy- tale" (أي حكايات الجن بصفة أدق) بالإنجليزية و"Conte" بالفرنسية.

إنه النوع الذي يسميه "فلاديمير بروب Vladimir Propp" - حسب الترجمات العربية - بـ "الخرافات العجيبة"، وهي عنده الخرافات بالمعنى الدقيق للكلمة إذ استثنى منها خرافات العادات وخرافات الحيوان. وهي ذلك النوع الذي نجد فيه دراسة الأشكال وإقامة القوانين التي تسيّر البنية ممكنة، بنفس دقّة مورفولوجيا التشكّلات العضويّة[2]. ويشير في ذلك إلى تلك التي صنّفت في فهرس "آنتي آرن وطمسون Anti Aaren et Thompson" تحت الأرقام من 300 إلى 749[3]. كما نجدها مصنّفة في متن "أفاناسيّيف A. N. Afanassiév" ابتداء من رقم 50 إلى 150. هذه المائة حكاية خرافية عجيبة روسية، درسها "بروب" واستخلص أنها متكوّنة في بنيتها من 31 وظيفة.

والوظائف هي العناصر والأجزاء الأساسية الثابتة المكوّنة للخرافة. وتأتي مرتّبة - بعد الوضعية البدئية - كالتالي: نأيٌ، منع، انتهاك المنع، استنطاق، إخبار، خدعة، تواطؤ، إساءة أو نقص، وساطة، بداية الفعل المعاكس، الانطلاق، وظيفة الواهب الأولى (اختبار)، ردّ فعل البطل، استلام الأداة السّحرية، تنقّل في المكان بين مملكتين بصحبة دليل، معركة، علامة، انتصار، إصلاح الإساءة أو النقص، عودة، مطاردة، نجدة، ثمّ تكرّر الوظائف من الإساءة إلى التنقل عبر المكان بصحبة دليل مجدّدا، وصول البطل متنكّرا، دعاوي البطل المزيّف الكاذبة،

---

1 - ينظر: نبيلة إبراهيم: أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، دار النّهضة، القاهرة، مصر.

- عبد الرّحمن الساريسي: الحكاية الشّعبية في المجتمع الفلسطيني، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

- عبد الحميد بورايو: القصص الشّعبي في منطقة بسكرة، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1986.

2 - ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجيا الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشّركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين، الرّباط، المغرب، ط1، 1407هـ - 1986م، ص 17.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 33.

مهمة صعبة، إنجاز المهمة الصعبة، التعرّف على البطل الحقيقي، اكتشاف البطل المزيّف، تغيّر هيأة البطل الحقيقي، عقاب البطل المعتدي، زواج البطل.[1]

ومصطلح الحكاية الخرافية استخدمه فريدريش فون ديرلاين – حسب الترجمة العربية– ولقد أشار إلى أنّ بنية الخرافة مركبة لا يمكن تفسيرها بطريقة موحّدة. فهي تستمد تصوراتها من مراحل حضارية مختلفة أشد الاختلاف ومن مجالات حياة متميّزة غاية التميّز ثم هي توحّد شكلها.[2]

وتكون بهذا بنية الخرافة العجيبة الروسية غير ملازمة بدرجة كلية بنيات نظيراتها في أماكن أخرى من العالم، وهذا ما جعل "دنيز بولم *Denise Paulme*" في دراستها لمورفولوجيا الحكايات الإفريقية تميّز بين سبعة نماذج من الحكايات، مختلفة باختلاف بنائها:

النموذج الأوّل: نقص – تحسّن – إلغاء النقص.

النموذج الثاني: وضع عادي – تلف تدريجي – نقص.

النموذج الثالث: وضع عادي أقلّ استقرارا – نقص – وضع عادي.

النموذج الرابع: نقص – تحسّن – إلغاء النقص.

وهذا النموذج مثل النموذج الأوّل، غير أنّ الاختبارات هنا غائبة.

النموذج الخامس: نقص | تحسّن تدريجي – إلغاء النقص (جزاء).

نقص | تلف تدريجي – نقص (عقاب).

ويخصّ هذا النوع الحكايات الإفريقية المدرجة في النمط 480 من تصنيف "آرن وتومسون". ومثال على ذلك الحكاية التي تقدّم بطلين يسعيان إلى تحقيق الشيء نفسه، فواحد ينجح فيجازى، وآخر يفشل فيعاقب.

النموذج السادس: مثل النموذج الخامس، غير أنّ تصرفات البطلين متعاكسة من البداية.

---

1 – ينظر: المرجع السابق، ص 37 – 69.

2 – فريدريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، ت: نبيلة إبراهيم، مراجعة: عز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت، لبنان، ط 1، 1973.

فبالنسبة للبطل:

نقص ـ تحسّن ـ وضعية عادية

أمّا بالنسبة للبطل المضاد:

وضعية عادية ـ تلف ـ نقص

النموذج السّابع: ينتقل في هذا النموذج البطلُ نفسه من حكاية إلى أخرى، فقد يكون التحوّل من النموذج الأوّل إلى النموذج الثاني السّابقين، أو العكس.

من: نقص ـ تحسّن ـ إلغاء النقص

إلى: وضع عادي ـ تلف تدريجي ـ نقص

وقد يكون العكس، أي الانتقال من النموذج الثاني إلى الأوّل.[1]

وأشار "جورج جان *Georges Jean* " إلى أنّ أنواع الحكايات الغربية تستطيع بكلّ بساطة الاندماج ضمنها[2] وينطبق الاختلاف كذلك على تحديد تسمياتها ومفاهيمها في رأينا.

ولقد استبعدنا إطلاق نعت الخرافة على هذا النوع من الحكايات لأن هذا المصطلح في العربية يدل على« الحديث المستملح من الكذب، وقالوا حديث خرافة، ذكر ابن الكلبي في قولهم حديث خرافة أنّ خرافة من بنى عذرة أو من جهينة. اختطفته الجنّ ثم رجع إلى قومه فكان يحدّث بأحاديث ممّا رأى يعجب منها الناس فكذّبوه فجرى على ألسن الناس. »[3] ونحن لا

---

1 - ينظر:

Denise Paulme: La mère dévorante، essai sur la morphologie des contes africains، Ed; ;Gallimard، 1976، p 19 - 44.

2 - ينظر:

Georges Jean: Le pouvoir des contes، casterman S. A.، Tournai، Belgique، 1990، p. 110 – 120

3 - ابن منظور: لسان العرب، المجلّد التاسع، دار صادر، بيروت، ط 3، 1994، ص 65، 66.

نرى كلّ عجب كذب، فالعجب « النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد وأمر عجاب وعجّاب وعجب وعجيب وعجب عاجب وعجّاب على المبالغة.»[1] وبين المبالغة والكذب فرق كبير.

وما يراه البعض في أزمنة وأمكنة معينة عجيبا أو عجابا أو مستحيلا فيكذّبه، قد يكون غير ذلك لدى البعض الآخر في أزمنة وأمكنة أخرى. وجهل ظروف وأسباب الظواهر والسّلوك تؤدي لا محالة إلى أخطاء في تفسيرها فالتنظير لها. وهكذا فضّلنا واحتفظنا فقط بصفة العجيبة لهذا النوع من الحكايات الشعبيّة لسببين اثنين:

أولهما اكتشافنا من قراءتنا لبعض كتابات الأنثروبولوجيين عن الشعوب البدائيّة في وقتنا الحاضر أنّ ما يعتبره الكثير خرافات وأوهام وخيالات لا أساس لها من الصحّة والواقع، قد يكون في حقيقة الأمر من التاريخ وما قبل التاريخ المكتوب للإنسانية المتحضرة. أمّا الجزء الآخر من البشريّة البدائيّة فمازالت تعيش أو على الأقل تحتفظ بماضينا المفقود في حاضرها الموجود.

وثانيهما تفضيلنا دوما الاستناد بدرجة أكبر على المفاهيم المحليّة للأنواع الأدبيّة الشعبيّة، فلا أحد يعرف الأشياء أكثر من أصحابها الذين أوجدوها وتداولوها إلى أن جمعناها منهم. ونلفت الانتباه هنا إلى أنّ المفاهيم الشعبيّة للأشياء، لا تختلف كثيرا عن المفاهيم العلميّة، إن لم نقل أنّها أصحّ منها أحيانا.

## 3 ـ الحكاية العجيبة: مفهومها المحلي وبنيتها

يدور بحثنا حول الحكاية الشعبيّة القبائلية العجيبة. هذه الّتي جمعناها من الأوساط الشعبية الجزائريّة المختلفة لمنطقة القبائل الكبرى والصغرى (تيزي وزو، بويرة، بومرداس، بجاية)، حكايات تروى بالقبائليّة، بلهجة من لهجات اللّغة الأمازيغيّة.

ويُطلق بمنطقة بحثنا على الحكاية العجيبة غالبا "تماشاهُوتس" وأحيانا "تمَّفْثْ"، و"لخَجِيتس". وتعرّفها الرّاويات الحافظات أحداثها والمدركات لها أنّها تاريخ الأولين. تقول الرّاوية العجوز كنزور تسعديت: "تِمْشْهَا يَكْ ئَاتْ زِيكْ، زِيكْ، زِيكْ، زِيكْ، امزْوَرْتْ أمْمْ ايْهَنْزْ كُلْشِ لَضِيرْ، لَزْخُوشْ ..." اي "هذه حكايات القدماء، القدماء، القدماء، القدماء،

1 ـ ابن منظور: لسان العرب، المجلّد الأول، دار صادر، بيروت، ط 3، 1994، ص 581، 582.

حدثت حين كان كلّ شيء يتكلّم، الطيور، الوحوش..."، إنه التاريخ الّذي لم يدون إلاّ على صفحات الذاكرات الشعبيّة، بل النسويّة بصفة أدقّ. قد ترجع جذوره إلى فترات التوحّش، حين كان الإنسان مثل الحيوان، في لغته ومأكله ومسكنه...الخ.

ويحتفظ هذا النوع من الحكايات بكثير من طابع المقدس: فهي من حيث الزمن لا تروى إلاّ ليلا، وبصفة أخصّ في ليالي الشتاء الطوال. ومن حيث المكان ترتبط بالموقد، فلا تروى إلاّ إذا اجتمعت أسرة أو أكثر في حلقة حول النار التماسا للدفء وإنصاتا لأحداث الحكايات العجيبة.

ويحرم روايتها نهارا خوفا من الإصابة بلعنة الإعاقة، إذ يُعتقد بأنّ راويها نهارا، يصاب هو أو أبناؤه أو أحفاده بالجنون، أو الصمّ، أو البكم، وأكثر اللّعنات إصابةً لعنة العمى والصلع. وإذا حدث أن تُوُسّلَ إلى الرّاوية لتحكي نهار – مثلما حدث معنا لاستحالة الالتقاء بها ليلا – اضطرّت إلى لفّ ذيل ثوبها سبع مرّات إلى الأعلى متمتمة أدعيّة هادفة صدّ الخطر واللّعنة. وأحيانا أخرى كانت تلتجئ بعض الراويّات إلى اقتلاع خصلة شعر من رأس كلّ مستمع، لتجعل منها حزمة، تضعها تحت قدمها، محتفظة بها إلى أن تنهي عمليّة الرواية، حين ذلك ترميها بقناة المياه القذرة. وبعضهنّ الآخر يضع شعر المستمعين بجيوب صدورهنّ.

وما يؤكد طابع الحكاية العجيبة المقدس خوف الرواة، وبصفة خاصّة الرّاويّات المسنّات من نسيان بعض أحداث الحكاية. وإن حدث ذلك استغفرن الله، لأنّ من شروط رواية هذا النوع من الحكايات عدم التوقف عن إتمام أحداثها إلى آخرها، خطوة، خطوة. وإذا حدث أن نام الأطفال قبل إتمامها قالت الرّاوية للحكاية: خنقتك قبل أن تخنقيني، ورميتك بالنار.

وتتميّز هذه الحكايات مقارنة مع غيرها بشكلها الطويل، وباستغراقها زمنا أطول في روايتها. وتبقى أهمّ خاصيّة ملتصقة بها أنها حكايات متداولة شفويًا في الوسط الشعبيّ متوارثة جيلا بعد جيل. ترويها النساء للأطفال بعيدا عن الرجال.

وقد يرجع هذا لأنهم كانوا في الماضي غائبين مهاجرين هجرات موسميّة بحثا عن فرص العيش بالسهول والمدن. والهجرات تكون ابتداء من نهاية الخريف (موسم الزّرع) إلى بداية الصيف (موسم الحصاد)، وفي الحاضر هم مستحضرون الجلوس والاستماع إليها.

وتحتلّ الجدّات المصدر الأوّل الخزان والفرّاغ لها، لتأتي بعدها الأمّهات والأخريات وأحيوا ونادرا الرّجال. والكلّ يشهد بأنّه جمعها وحفظها عن الجدّات والمسنّات في زمن الطفولة، وهكذا يلعب الجنس والسنّ دورا أساسيّا في تحديد فضائها الأنثوي خارج النصّ (المتعلق بالملقي والمتلقي ومكان التلقي) وفضائها النصّي الفائض بالأدوار والأجواء الأنثوية.

ولا يسمح بالدّخول إلى عالمها ولا حتّى الخروج منه إلاّ بمقدمة وخاتمة ملزمتين قطعا بها. وأكثر البدايات تداولا: « ماشاهو، طلّمْ شاهو، ربّي آتسيسلّهو، أتسيضيّعْ أمزّونْ ذامارّ.» أي « ماحكي حكاية الليل العجيبة، ربّي يجعلها جيّدة، مطرّزة مثل الحزام الطويل الطويل المتقن الصنعة ». والمألوف والمجهول في البداية السابقة، عبارة "أماشاهو". هذه التي لا يمكن للحكاية العجيبة أن تبدأ بدونها.

إنها غامضة حتى بالنسبة للرّاويات المسنّات الحافظات والمتقنات لطقوس روايتها، لهذا قيل عنها: « إنها شكل غير مفهوم، ولكن له قوّة الجذب، إنها بداية كلّ الحكايات التي ترويها الجدّات من زمن طويل، إنها علامة القدم... وهي كذلك الشكل الذي يسمح بالتقرّب والدخول إلى عالم غريب ومألوف في نفس الوقت.»[1] والّذي لاحظناه في الميدان أنّ هذه العبارة لا تردّد فقط عند رواية الحكاية العجيبة "تماشاهوتس"، رغم كون أغلبيّة الرّواة – الأقلّ إدراكا للتمييز بين أنواع الحكايات الشعبيّة – يذكرون العبارة قبل بداية رواية كلّ أنواع الحكايات، وقد لا يذكرونها حتى حين رواية هذا النوع نفسه.

وأشار باحث آخر إلى أنّ معناها: استمعوا، موضّحا أنّها بداية تخصّ نوعا من الحكايات التي لا يمكن اعتبارها قطعا دينيّة، حكايات تروى فقط ليلا.[2] ولقد ترجم باحث آخر عبارة "أماشاهو" بـ « حكايتي *Mon conte* ».[3]

---

1 - Mouloud Mammeri, Machaho, Ed. Bordas, Paris, 1980, Introduction.
2 - Leo Frobenius, Contes Kabyles,T1, traduction des textes allemands par Mokran Fetta, Edisud, Paris, France, 1999, p. 19.
3 - J. M. Dallet, Dictionnaire Kabyle-Français, parler des At Mangellat, Algerie, SELAF, Paris, 10 Ed.,1982, p. 790.

ونترجمها نحن بـ "ساحكي"، لأنّه من المحتمل أن تكون عبارة "ماشاهو" هي الفعل لاسم "ثماشاهوتس" التي تعني عند العامة "حكاية"، وعند الخاصة منهم "حكاية ذات طابع خاص" وقواعد خاصة"، وبالتالي يكون معناها: ساحكي حكاية عجيبة.

وأكثر الخاتمات تواترا نحو، غالبا: « ثماشاهوتس إو أوواد أوواد، أشبحنسد أوزاو أنّ بحوّاد، أثائن أمتحتدغ رتي، نكّني أذغ يغفو ربي.» أي: «حكايتي العجيبة تجري من واد زواد، حكيتها لأبناء الأسياد، بنات آوى يخدعهن الله، ونحن يعفو عنا الله».

وتتضمّن، كلّ من المقدمة والخاتمة، أدعية إلى الله بأن تروى الحكاية بجودة وإتقان، وبأن تجلب الخير للراوي والمستمعين والشرّ لبنات آوى، وهذا ما يعطيها طابع الشكل الأدبي المقنّن. ومن الباحثين من يرى أنّ للبداية والخاتمة التقليديتين جانبا نفسيا مرتبطا بالراوي. فمن المحال أن تبدأ حكاية أمام حلقة من المستمعين كلّهم آذان صاغية دون أن يلتجئ إلى ذلك.[1] غير أنّنا لاحظنا غيابه هنا حين رواية أشكال أدبية شعبية أخرى رغم حضور المستمعين وتتبّعهم لأحداثها. وقبل أن نعطي رأينا في سبب ارتباط هذا النوع من الحكايات بأشكال طقوسية تخصّ البداية والنهاية، لا بدّ من الإشارة إلى مضامينها، وفضاءات روايتها الجغرافية والتاريخية.

أ- الحكاية العجيبة: موضوعها

تدور الحكاية العجيبة، في أغلبها، حول الملوك والأمراء المميّزين بحظوظهم الذهبيّة التي تتجسّد في حملهم لخصلات شعر ذهبيّة أو فضيّة على رؤوسهم. وكذا الغيلان البشعة السّاعية بلهفة إلى أكل لحم البشر رغم امتلاكها لفائض من الغذاء. فهؤلاء وأولئك يقدّمون في علاقتهم بالبشر العاديين أو المعوزين الذين ينقصهم إمّا الغذاء أو الجنس (المرأة). فالغيلان تسعى إلى الزواج من البشر، وهؤلاء يطلبون مصاهرتها لغرض سدّ الجوع غالبا، أو لجمالها الفائق أحيانا. والملوك والأمراء يقصدون نفس المسعى حين يغريهم جمال بنات الغيلان "لونجا بنت الغولة" وبنات الجنّ والفقراء المعوزين.

---

1 - ينظر: Henri Basset, Essai sur la littérature des Berbères, Ancienne maison Bastide Jourdon Jules carbonale, Alger, 1920, p 106

ب ـ الحكاية العجيبة: مكان وزمان الرواية

سنحاول هنا تقديم بعض التوضيحات عن مكان وزمان رواية هذا النوع من الحكايات. تروى الحكايات العجيبة بمنطقة القبائل، بجبالها المتكوّنة من مجموعة من العروش، تفصل بينها حواجز طبيعيّة (تلال، جبال، وديان...). والعروش متكوّنة من قرى، والقرى من حارات، والحارات من بيوت عريقة. والبيت (ثَرْفَه)، غرفة كبيرة، متكوّنة من ثلاثة أقسام، باب مدخلها الخارجي واحد. قسم منه منخفض مخصّص للمواشي (الإسطبل)، وقسم آخر مرتفع قليلا عن الأوّل مخصّص لأفراد العائلة الكبيرة، وآخر مرتفع أكثر (الغرفة العلويّة) يعلو فوق الإسطبل، مخصّص لادّخار الأشياء الثمينة من حليّ ولباس وغذاء. وما يهمّنا أكثر هو القسم الثانيّ المتوسّط العلوّ والشاسع المساحة، الجامع للعائلة، تجلس وتنام به، وهو مشرف وحارس للإسطبل والغرفة العلويّ اللذين يقابلانه. بجانبه الّذي يقابل الغرفة العلويّة والإسطبل تماما، نجد أسرة مبنيّة من الطين، عليها جرر الحبوب الجافّة المدّخرة. يقبع أمام هذه موقد النار .ويُقام وراء الموقد إطار النول مشدودا إلى عوارض السّقف، يقابل الباب الخارجيّ للغرفة (البيت). أمام الموقد تجلس الجدّة (أو العجوز المسنّة) تروي الحكايات العجيبة للأطفال، ووراء إطار النول تنسج الكنات ((زوجات الأحفاد) خيوط الغزل.

ولا يعني هنا تواجد كلّ هذا الجوّ والظروف في كلّ الأيّام والفصول.إنّه عمل مخصّص لليالي فصل الشتاء الطوال ببردها القارص المتطاول، وثلوجها الّتي تحبس النّاس أحيانا لأسابيع كاملة بالبيت والحارة. والأخطر من هذا جوعها القاتل. ففي هذا الفصل تكون مؤونات الغذاء من حبوب جافّة قد نفدت أو كادت، فتروى الحكايات مسبوقات بهذا الدّعاء المتواتر: ((انتهت حكايتي، ولا تنتهي القمح والشّعير)). وأحيانا ((حكايتي من حبّة لعنبة، سيحمر عرجون تمر، تأكله نحن الحاضرون)). وأحيانا ((نحن عبر الطرقات، وابن آوى عبر الغابات، ضربنا بفطائر أكلناها، ضربناه بحجر كسّرناه)).

تشير أغلبيّة الرّاويات إلى أنّه قديما كانت نساء الحارة، والقرية تجتمع في بيت واحد للتعاون في عمليّة تحضير ومشط الصوف وغزل ونسج خيوطها. وأثناء ذلك تروي العجائز الحكايات لهنّ ـ وهنّ صغيرات ـ مع الأطفال. فهذه العمليّة كما أشرنا، كانت تبعد الجوع والملل عن الغازلات والأطفال معا. تقول راويات أخريات بأنّه في ليالي الشتاء الطوال، كانت

تجتمع النساء والعجائز والأطفال في بيت صاحبة النول، فالبعض منهنّ يساعدها في النسج وراء إطار الغزل، والبعض منهنّ يقمن بأعمال فردية كنسج الأحزمة الطويلة (إسْنْ) الّتي لا تحتاج إلى جهد وتعاون جماعيّ. والعادة تحرمُ إقامة أكثر من إطار واحد للنول في البيت نفسه أو في الحارة نفسها.

ولّما سألنا الراويّات المسنّات لماذا يضمّ محيط الرواية فقط النساء والأطفال، كانت خلاصة إجابتهنّ بأنّ القرى في الماضي، وحتى بعد الاستقلال بسنوات (أي في الستينيّات والسبعينيّات) كانت تخلو من الرجال، تعمرها فقط النساء والأطفال وبعض الشيوخ العجزة الذين يعدّون على أصابع اليد الواحدة. وهذا ما جعلهنّ يجتمعن ببيت واحد للأنس والعمل وصدّ الجوع.

فالرّجال مهاجرون لغرض العمل وكسب العيش، والنساء باقيات مؤدّيات لأعمال أخرى، والعجائز داعيات منتظرات عودة الرجال والغذاء. وهكذا يسيطر موضوعا الجنس والغذاء على عالم الحكاية العجيبة. إنّها نوع أدبيّ مرتبط بالمجتمعات الريفيّة المعتمدة بالدرجة الأولى في غذائها على الزراعة، وبالدرجة الثانية على الحيوانات المدجّنة. ولهذا تدعو الراوية العجوز الله في خاتمة الحكاية أن لا ينقطع القمح والشعير وأن تُلعن بنات آوى، هذه الّتي تستغل موسم الشتاء والثلوج قاصدة البيوت لافتراس الدواجن.

ولّما كانت العجوز هي المسؤول الأوّل على تسيير شؤون العائلة الاقتصادية من ادّخار واستهلاك للغذاء، والشؤون الاجتماعية من توليد وتربية وترويج للأبناء والأحفاد... فهي نفسها الراوية لهذه الحكايات الغنية بموضوعي الجنس والغذاء في موسم خاصّ عسير فارض لأداء طقس الكلمة، طقس الحكاية العجيبة. فمثلما يرى البعض أنّ الغرض من وراء فنّ العصر الحجري القديم سحري اقتصادي، إذ كان «صياد العصر الحجري القديم يعتقد أنّه قد استحوذ على الشيء ذاته في الصّورة، ويظنّ أنّه قد سيطر على الموضوع عندما يصور الموضوع. وكان يعتقد أنّ الحيوان الحقيقي يعاني بالفعل من قتل الحيوان الّذي تمثله الصورة. فالتمثيل التصويري لم يكن بالنسبة إلى ذهنه إلاّ استباقا للنتيجة المطلوبة.»[1]

---

1 - أرنولد هاوزر: الفنّ والمجتمع عبر التاريخ، ج 1، ترجمة: د/ فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص 18.

وكذلك نقول نحن إن رواية الحكاية العجيبة طقس سحري، هدفه اجتلاب الموارد الغذائية والبشرية. ولما كان السحر مرتبطا بالمرأة العجوز خصوصا، فهي الراوية الأولى بلا منازع لهذا النوع الأدبي الشعبي المرتبط بالسحر.

# الجملة العربية قديما وحديثاً

## تحديد ودراسة.

أ. مودر الجوهر

جامعة تيزي وزو

الجملة العربية قديما وحديثا

اولا: تحديد الجملة العربية قديما وحديثا:

إن البحث في هذا الموضوع، يبين لنا أن تناول الدارسين القدامى الجملة من حيث تراكيبها وبنائها وعلاقة عناصرها بعضها ببعض، كانت دراسة محدودة، وأن ما ورد عن هذا الموضوع عبارة عن ملاحظات متناثرة في كتبهم، موزعة على معظم الأبواب النحوية، فإذا تصفحنا كتاب سيبويه نجد فيه الكلام عن الجملة في "باب المسند والمسند إليه"، كما تحدث عن معنى الجملة في "باب الاستقامة من الكلام والإحالة"[1] حيث ذكر أنه منه: "المستقيم الحسن، مثل: أتيتك أمس، وسآتيك غدا. المستقيم الكذب، مثل: حملت الجبل، وشربت ماء البحر". فهذا الكلام غير منطقي لأن الجبل ليس بشيء يمكن حتى تحريكه، كما أن ماء البحر مر لا يستطيع الإنسان شربه. و"المستقيم القبيح، نحو: قد زيدا رأيت". نجد " قد " في هذا التركيب، جاء في غير موضعه، حيث يأتي قبل فعل ماض أو فعل مضارع، ولا يأتي قبل الاسم بتاتا. و"المحال الكذب، كأن نقول: سوف أشرب ما ء البحر أمس". ففي هذه الجملة تضاد بين اجزائها، فالجزء الأول يدل على المستقبل "سوف أشرب" وجزؤها الأخير يدل على الماضي "أمس". فالكلام يكون مستقيما أو غير مستقيم من جهة تركيبه، في حين أن المطابقة مع الواقع، هي معيار صدقه أو كذبه، أو استحالته، هذا يعني أن التركيب، أي وضع المفردات في مواضعها في الجملة، يتعلق به حسن الكلام وسلامته، وليس الصدق أو التناقض فيه. هذا عن معنى الجملة.

أما إذا نظرنا إلى كلمة (الجملة) بمفهومها الاصطلاحي، فإن سيبويه لم يستعمل مصطلح الجملة في صيغتها الإفرادية، بل استعمل مصطلح الكلام. ولعل هذا ما جعل النحاة بعده يعملون الكلام والجملة مترادفين. وأول من استخدم (الجملة) هو المبرد (ت 285 هـ) في (باب الفاعل) حيث يقول: "وإنما كان الفاعل رفعا لأنه هو والفعل جملة يحسن عليها السكوت، وتجب الفائدة للمخاطب."[2] وقد فسر بعض اللغويين بأن المراد بالسكوت، هو سكوت المتكلم عن الأصح، وأن المراد من الفائدة بأنها النسبة بين الشيئين إيجابا كانت أو سلبا ولو كانت معلومة للمخاطب، كما قال المبرد أيضا أن الجملة: "هي الابتداء والخبر أو الفعل والفاعل"[3] فالجملة عنده ما تكونت من مبتدأ وخبر أو من فعل وفاعل ويبدو أن الجملة والكلام عنده مترادفان. ففي (باب المسند والمسند إليه) يقول: "فالابتداء نحو قولك (زيد) فإذا ذكرته، فإنما تذكره للسامع، ليتوقع ما تخبره به عنه، فإذا قلت (منطلق) أو ما أشبهه صح معنى الكلام، وكانت الفائدة للسامع في الخبر"[4] فهذا التحديد الذي قدمه للكلام هو نفس التعريف الذي قدمه للجملة.

وقد عرف ابن جني الكلام بأنه: "كل لفظ مستقل بنفسه، مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحويون الجملة"[5] وقال عن تعريف الجملة أنها وحدة الكلام وقاعدته لا يتم بدونها الفهم التام ولا تحقق سواها الفائدة، فجعل الكلام مرادفا للجملة كما اشترط فيهما إفادة المعنى. وقال ابن يعيش في شرح المفصل: "اعلم أن الكلام عند النحويين عبارة عن كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه وتسمى الجملة نحو: زيد أخوك وقام بكر"[6]. فهو قد أعاد تعريف ابن جني للجملة من حيث أنها كلام مستقل تفيد معنا، وقدم أمثلة لذلك. وكما ناقش القدامى قضية التمييز بين الجملة والكلام، فقد فرق الرضي (ت 688 هـ) بينهما في قوله: "والفرق بين الجملة والكلام أن الجملة ما تضمن الإسناد الأصلي، سواء كانت مقصودة لذاتها أولا، كالجملة التي هي خبر المبتدأ، وسائر ما ذكر من الجمل". فيخرج المصدر واسما الفاعل والمفعول والصفة المشبهة والظرف مع ما أسندت إليه، أما الكلام عنده فهو: "ما تضمن الإسناد الأصلي وكان مقصودا لذاته، فكل كلام جملة ولا ينعكس."[7] فالرضي في تعريفه بين الكلام والجملة جعل شرط توفر الإسناد الأصلي في كليهما على أن يكون الكلام مقصودا لذاته، أما الجملة سواء كانت مقصودة لذاتها أم لا. وعلى هذا فالجملة أعم من الكلام، وهو

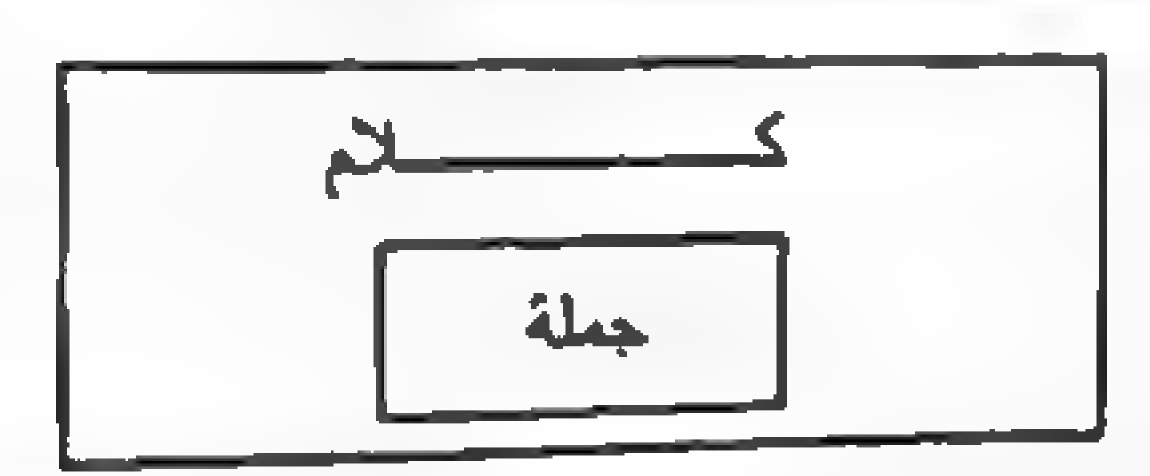
ما ذهب إليه ابن هشام (ت 816 هـ) فعرف الكلام بأنه القول المفيد بالقصد، والمراد بالمفيد هو ما دل على معنى يحسن السكوت عليه، كما عرف الجملة بأنها عبارة عن الفعل وفاعله، ك"قام زيد" والمبتدأ وخبره ك "زيد قائم"، وما كان بمنزلة أحدهما، فالجملة والكلام ليسا مترادفين لأن الجملة أعم من الكلام، والكلام عنده أخص من الجملة إذ يقول: "وبهذا يظهر لك أنهما ليسا مترادفين كما يتوهمه كثير من الناس... والصواب أنها أعم منه، إذ شرطه الإفادة بخلافها، ولهذا تسمعهم يقولون جملة الشرط، جملة الجواب، جملة الصلة، كل ذلك ليس مفيدا، فليس بكلام" [8] فعنده الكلام يشترط الإفادة بعكس الجملة، فإنها لا يشترط فيها ذلك، ورزيق له أنه لا نسمي جملة الجملة الشرطية وجملة الجواب، أو جملة الصلة إلا في السياق الذي ترد فيه، هذا يعني أن شرط الإفادة لابد منه، فلا نقول عن جملة "تعمل" أنها جملة الشرط وجملة "تربح" أنها جملة الجواب إلا في التركيب الذي هو: "إذا تعمل تربح". لأن في هذا القول نجد مسند (تعمل أنت) ومسند إليه (تربح)، ولا يكتمل المعنى إلا باجتماعهما.

وإلى جانب البحث في مفهوم الجملة ومستوياتها كتركيب إسنادي عند النحاة القدامى، فقد شاركت الدراسات العربية الحديثة بإسهاماتها، واعتنى الدارسون المحدثون بدراسة الجملة كونها النمط الأفضل للتركيب [9] والوحدة الأساسية له. وحددها المخزومي بأنها الصورة اللفظية الصغرى للكلام المفيد في أية لغة من اللغات، وتتألف من ثلاثة عناصر رئيسية هي المسند إليه أو المتحدث عنه، أو المبني عليه، والمسند الذي يبنى على المسند إليه ويتحدث به عنه، والإسناد ارتباط المسند بالمسند إليه [10]، وقد مثلها إبراهيم السامرائي بقوله: "فقولنا: اكتب، واكتبا، واكتبي. جمل لأنها مفيدة" [11] هذه التعريفات تحاول تبسيط مفهوم الجملة، وهي لا تختلف عن تعريفات القدماء، فهي تلتقي في شرط الإفادة مع تعريف ابن جني، كما يؤيد عبد السلام هارون ابن هشام في قوله أن الجملة أعم من الكلام لأن الكلام يشترط فيه الإفادة، وهذا ما ذهب إليه أيضا محمد الجرجاني في تعريفه الجملة أنها عبارة عن مركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى سواء أفاد كقولك: زيد قائم، أو لم يفد كقولك: إن يكرمني، فإنه جملة لا تفيد إلا بعد مجيء جوابه، فتكون الجملة أعم من الكلام مطلقا، ويخالف د.أحمد عمايرة الزمخشري ومن تبعه في أن الكلام هو الجملة. كما يخالف أيضا ابن هشام ومن سار على نهجه من أن الكلام أخص من الجملة، وهي أعم منه، فهو يرى أن

الجملة ما كان من الألفاظ قائما برأسه مفيدا لمعنى يحسن السكوت عليه»[12] ونجد هذا التعريف هو التعريف المنصف للجملة.

كما أسهم برجشتراسر في وضع حد للكلام في العربية إذ يقول: "أكثر الكلام جمل إلا أنه يوجد نوع منها يشبه الجمل ولكنه ليس بجمل وأطلق عليه أشباه الجمل»[13] والنحاة يطلقون هذه التسمية على الظرف والجار والمجرور، وتسميتهما بشبه الجملة يرجع إلى أنهما لا يؤديان معنى مستقلا في الكلام، وإنما يؤديان معنى فرعيا، فكأنهما جمل ناقصة، ثم أنهما ينوبان عن الجملة، فحين نقول: ((زيد في البيت)) أو ((زيد عندك)) فإن معنى كلامه هو: ((زيد استقر في البيت)) و((زيد استقر عندك)) فالجار والمجرور، والظرف، ينوبان هنا عن الخبر الذي يتكون من الفعل وفاعله، أي أنهما شبيهان بالجملة في مثل هذا الموضع.

وإلى جانب تحديد تعريف الجملة، فقد حاول تمام حسان بدوره فك الإشكالية المتمثلة في الترادف بين الكلام والجملة. إذ قال:"الكلام حركات عضوية مصحوبة بظواهر صوتية»[14] والجملة وحدة كلامية»[15]، وهو يرى أن الكلام أعم من الجملة، فكل جملة كلام وليس كل كلام جملة. ويمكن أن نمثل ذلك بما يلي:




و هنا نلاحظ بأن تعاريف الجملة قد تعددت واختلفت باختلاف وجهات نظر اللغويين قديما وحديثا، وأي ما كان الاختلاف فإن مستند هؤلاء اللغويين في تحديد الجملة يعزى إلى شرطين هما الاستقلالية والإفادة، لخصها إبراهيم أنيس في كتابه (من أسرار اللغة) بقوله: "الجملة أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه سواء تركب هذا القدر من كلمة أو أكثر»[16] وهذا التعريف يوفق بين التعاريف السابقة المختلفة حينا والمتقاربة حينا آخر.

ثانيا: دراسة الجملة:

أما بالنسبة لدراسة الجملة، فكانت لدى القدماء مرتبطة بدراسة مفرداتها. وما ورد عنها عبارة عن ملاحظات موزعة في كتبهم على معظم الأبواب النحوية والتي كانت لا تخلو من فائدة، لكنها لا تدل على نظرة شاملة تهتم ببنية الجملة كاملة. ففي كتاب سيبويه، نجد الإشارة إلى الجملة في (باب الإستقامة من الكلام والإحالة) و(باب المسند والمسند إليه): وهما ما لا يغني واحد منهما عن الآخر ولا يجد المتكلم منه بدا، فمن ذلك الاسم المبتدأ والمبني عليه وهو قولك (عبد الله أخوك) و(هذا أخوك)، ومثل ذلك (يذهب عبد الله)، فلا بد للفعل من الاسم كما لم يكن للاسم الأول بد من الآخر في الابتداء"[17] حيث نجده يتحدث في هذا الكلام عن الجملة الاسمية وأركانها والجملة الفعلية، كما تحدث عن دخول النواسخ على الجملة الاسمية في قوله: "وإنما يدخل الناصب والرافع سوى الابتداء والجار على المبتدأ"[18] كما تحدث عن اللازم والمتعدي من الأفعال: "وأما الفاعل الذي يتعداه فعله فقولك: ذهب زيد وجلس عمرو"[19] فسيبويه وإن لم يتعرض لدراسة الجملة تفصيلا كما لم يستعمل مصطلح الجملة، إلا أنه تعرض لها وأشار إلى عناصرها من حيث تركيبها، وكل النحاة الذين نهجوا نهجه اعتنوا بالكلام اعتناء كبيرا.

كما تحدث المبرد عن أقسام الجملة، ويوضح ما ذكره سيبويه سابقا عن أركان الجملة فيقول: "وهما ما لا يستغني كل واحد من صاحبه، فمن ذلك: قام زيد، والابتداء وخبره وما دخل عليه نحو (كان) و(إن) وأفعال الشك والعلم والمجازات، فالابتداء نحو قولك: زيد، فإذا ذكرته فإنما تذكره للسامع ليتوقع ما تخبره به عنه، فإذا قلت (منطلق) أو ما أشبه، صح معنى الكلام، وكانت الفائدة للسامع في الخبر، لأنه قد كان يعرف زيدا كما تعرفه ولولا ذلك لم تقل له زيد ولكنت قائلا له: رجل يقال له زيد، فلما كان يعرف زيدا ويجهل ما تخبره به عنه أفدته الخبر فصح الكلام لأن اللفظة الواحدة من الاسم والفعل لا تفيد شيئا، وإذا قرنتها بما يصلح حدث معنى واستغنى الكلام"[20] وهذا الإيضاح الذي قدمه المبرد قائم على أساس وظائف الكلمات في التركيب النحوي، فالمسند هو الفعل في الجملة الفعلية، والخبر في الجملة الاسمية والمسند إليه هو الفاعل في الجملة الفعلية، والمبتدأ في الجملة الاسمية والعلاقة بين الفعل وفاعله، وبين المبتدأ وخبره علاقة لزومية لإفادة معنى، كما ذكر الزجاجي (ت 337

هـ) في باب الابتداء: "أن المبتدأ لا بد له من خبر ولا بد للخبر من مبتدأ يسند إليه، وكذلك الفعل والفاعل لايستغني أحدهما عن صاحبه."[21] فأوائل النحاة قد حددوا الجملة بأنها عملية إسنادية تقوم بين اسم مسند إليه وهو المبتدأ، وآخر مسند وهو الخبر أو بين فعل مسند واسم مسند إليه وهو ما اصطلح عليه النحاة اسم الفاعل أو النائب عنه.

أما بالنسبة لعبد القاهر الجرجاني، فقد عرض لأحوال المسند و المسند إليه، خاصة مبحث التقديم والتأخير وأحوال متعلقات الفعل، وهو في دراسته ربط الجانب النحوي بالمعاني. أما ابن هشام فهو أول من خص بابا من كتابه (مغني اللبيب) لدراسة الجملة، فتناول أنواعها وأقسامها وعلاقتها بعضها ببعض، وقد عرفها أنها: "عبارة عن الفعل وفاعله، كـ (قام زيد) والمبتدأ وخبره كـ (زيد قائم) وما كان بمنزلة أحدهما نحو (ضرب اللص) و(أقائم الزيدان) و(كان زيد قائما) و(ظننته قائما)."[22] وإن العمل الذي قام به ابن هشام حول الجملة بالرغم من أهميته إلا أنه لم يتخلص من النظرة التحليلية التي تعود النحاة على دراسة الجملة من خلالها، حيث اعتمدوا جانبا واحدا فقط، وهو جانب المبنى فهم ينطلقون من المعاني الجزئية التي تتكون منها الجملة، وقد جعلت العلامة الإعرابية قرينة أساسية في تحديد المعاني النحوية لهذه المعاني، ثم تصنيفها في أبواب نحوية، فدراستهم لم تكن منصبة على التركيب بقدر ما كانت متجهة إلى تحديد الموقع الإعرابي لها، مثلما كانت دراسة النحاة للجملة.

لكن المخزومي بالغ في إنكار تناول القدماء الجملة بالدراسة، إذ يقول في هذا الصدد: "ومع أن الجملة هي الوحدة الكلامية الصغرى، وإن لها أهمية كبيرة في التعبير والإفصاح والتفاهم كان حظها من عناية النحاة قليلا جدا، بل لم يعرضوا لها إلا حين يريدون أن يتحدثوا في موضوع آخر، ولم يعنوا بالبحث فيها إلا في ثنايا الفصول والأبواب ولم يشيروا إليها إلا حين يضطرون إلى الإشارة إليها حين يعرضون للخبر الجملة والنعت الجملة والحال الجملة وموضوع الشرط الذي يبنى على جملتين جملة الشرط وجملة الجواب، وغيرها من موضوعات متفرقة هنا وهناك، ولا أعرف أحدا من النحاة عني بالجملة وأنواعها وأقسامها قبل ابن هشام في مغني اللبيب[23]. وقد تابع المخزومي في رأيه هذا كثير من الباحثين وأجمعوا على أن ابن هشام هو أول من درس الجملة العربية ووضع لها أبوابا وحدد أنواعها، لكن نتوقف هنا لنتساءل: هل المخزومي يقصد بكلامه أن ابن هشام أول من خصص للجملة بابا واحدا وجمع

أنماطها فيه؟ فإن كان الأمر كذلك فهو كلام مسلم به، أما إن كان يقصد به أن ابن هشام أول من تناولها بالدراسة العلمية ودرس أنواعها وأقسامها، فنجده قد أغفل جهود الكثير من العلماء في هذا الجانب وقد أشرنا إليهم.

وإذا انصرفنا إلى دراسة الجملة لدى المحدثين، نجدها قد نالت حظا وافرا حيث من الدارسين من سلك مسلك ابن هشام في تناول طبيعة الجملة وتحديد أنواعها ووظائفها النحوية، وبيان مواقعها من ناحية الإعراب، فالأستاذ فخر الدين قباوة خص كتابه "إعراب الجمل وأشباه الجمل" لدراسة الجملة دراسة مستقلة، حيث تناول الجهود النحوية المتعلقة بدراسة الجملة من عدة جوانب، تحددت فيها طبيعة التركيب من إسنادي، وشرطي، واتضحت فيها المواقع الإعرابية التي تمثل المعاني الوظيفية الخاصة بالجملة، بينما دعا تمام حسان إلى ضرورة إتباع المنهج الوصفي في دراسة الجملة، وقد حدد نوعين من القرائن[24]:

-النوع الأول: القرائن المقالية منها اللفظية ومنها المعنوية، وتفيد هذه القرائن الجانب التحليلي الذي يمس ناحية الترابط بين أجزاء الجملة.

-النوع الثاني: يتمثل في القرائن الحالية وهي التي تستفاد من المقام، ومن مجموع القرائن المقامية والحالية يتضح لنا المعنى الدلالي للجملة.

وقد سعى الدكتور إبراهيم مصطفى في كتابه "إحياء النحو" الذي يعتبر من البوادر الأولى للدراسات النقدية الحديثة، لإقرار المنهج الوظيفي في دراسة الجملة العربية، فأوجب أن ندرس العلامات الإعرابية على أنها دوال على معان، والبحث عن هذه المعاني لكشف اختلاف الحركات باختلاف وضع الكلمة في الجملة. ورأى أنه إذا تمت لنا الهداية إلى هذا، وجدنا عاصما يقينا من اضطراب النحاة، وحكما يفصل في خصوماتهم العديدة المتشعبة.[25]

أما الدكتور عبد الرحمن أيوب فقد ذهب في نطاق دراسة الجملة إلى ضرورة التفريق بين الإعراب والموقع الإعرابي، ويقول: "الموقع الإعرابي أمر متغير يعرض للكلمة. أما الإعراب فهو أمر ذاتي فيها لا يختلف عنها."[26] كما فرق بين الحالة الإعرابية والعلامة الإعرابية[27]، فالحالة الإعرابية أمر اعتباري ذهني، أما العلامة الإعرابية، فأمر لفظي، وتمثل إحدى القرائن التي يتوقف عليها فهم الإعراب الصحيح.

فالدارسون المحدثون حاولوا إثراء دراسة الجملة العربية، والخروج من فلك القدماء، غير أنهم لم يتمكنوا من ذلك، بل ظلت جهودهم في عمومها تتميز بالنظرة النقدية التي تتجلى من خلال تناولهم أعمال القدماء. وفي الغالب لم تخرج آراؤهم ونظراتهم عما سنه أولائك، ففي كتابه "في النحو العربي نقد وتوجيه"، دعا الدكتور مهدي المخزومي إلى ضرورة اعتبار المعنى أساسا في تقسيم الأبواب النحوية، وإلى ضرورة ربط دراسة الجملة بمناسبات القول، أو ما يعرف عند البلاغيين بمقتضى الحال وبالعلاقة القائمة بين المتكلم والمخاطب، أو النصبة عند الجاحظ وهذا قد نبه إليه عبد القاهر الجرجاني بعض النحاة الذين أهملوا جانب المعنى في الدراسات النحوية وانساقوا وراء شكل الجملة، وبنيتها الظاهرية، فهذه النواحي لا يمكن إهمالها في تحليل الكلام لكنها غير كافية للتحليل الذي يراد به فهم المعنى النحوي والإلمام بدقائقه. فمنذ القديم شهدت الدراسات اللغوية العربية التمازج بين الهدف العلمي والهدف التعليمي وهذا لا يزال نلمسه في بحوث اللغويين المحدثين من خلال محاولاتهم التيسير والتبسيط لقواعد اللغة العربية. فقد دعا بعض الدارسين إلى نحو وظيفي أساسه وظيفة الكلمة في الجملة.

الهوامش:

1- سيبويه (أبي بشر عمروبن عثمان بن قنبر)، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط2، مصر: 1977، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، ص25-26.

2- المبرد محمد يزيد، المقتضب، تح محمد عبد الخالق عظيمة، بيروت، د.ت. عالم الكتب، ج4، ص126.

3- المرجع نفسه، ج 2، ص54.

4- المرجع نفسه، ج4، ص126.

5- ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دط. بيروت. دس. دار الكتاب العربي، ج1، ص17.

6- ابن يعيش ابن علي، شرح المفصل، د.ط. مصر: د.س، دار الطباعة المنيرية، ج1، ص20.

7- الإسترابادي (محمد حسين الرضي الإسترابادي)، شرح الكافية، د.ط. مصر: 1292هـ، 1872م، مطبعة وزير حاني للطباعة إبراهيم أفندي، ص8.

8- جمال الدين ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح مازن المبارك ومحمد علي حمد الله ط5، 1979، دار الفكر، ص490.

9- دي سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، د.ت. المؤسسة الجزائرية للطباعة، ص150.

10- مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ط1. بيروت : 1964م، منشورات المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ص31.

11- إبراهيم السامرائي، الفعل زمانه وأبنيته، د.ط. لبنان: 1983م، بيروت، ص210.

12- خليل أحمد عمايرة، دراسات وآراء في ضوء علم اللغة المعاصر في النحو، اللغة وتراكيبها منهج وتطبيق، ط1. المملكة العربية السعودية: 1984م، عالم المعرفة، ص 76-77.

13- برجشتراسر، التطور النحوي، ترجمة رمضان عبد التواب. القاهرة: دت، مكتبة الخانجي، ص125.

الهوامش:

1- سيبويه (أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر)، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط2. مصر: 1977، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، ص25-26.

2- المبرد محمد يزيد، المقتضب، تح محمد عبد الخالق عظيمة، بيروت، د.ت. عالم الكتب، ج4، ص126.

3- المرجع نفسه، ج 2، ص54.

4- المرجع نفسه، ج4، ص126.

5- ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دط. بيروت. دس. دار الكتاب العربي، ج1، ص17.

6- ابن يعيش ابن علي، شرح المفصل، د.ط. مصر: د.س، دار الطباعة المنيرية، ج1، ص20.

7- الإستراباذي (محمد حسين الرضي الإستراباذي)، شرح الكافية، د.ط. مصر: 1292هـ، 1872م، مطبعة وزير حاني للطباعة إبراهيم أفندي، ص8.

8- جمال الدين ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح مازن المبارك ومحمد علي حمد الله ط5، 1979، دار الفكر، ص490.

9- دي سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، د.ت. المؤسسة الجزائرية للطباعة، ص150.

10- مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ط1. بيروت: 1964م، منشورات المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ص31.

11- إبراهيم السامرائي، الفعل زمانه وأبنيته، د.ط. لبنان: 1983م، بيروت، ص210.

12- خليل احمد عمايرة، دراسات وآراء في ضوء علم اللغة المعاصر في النحو، اللغة وتراكيبها منهج وتطبيق، ط1. المملكة العربية السعودية: 1984م، عالم المعرفة، ص 76-77.

13- برجشتراسر، التطور النحوي، ترجمة رمضان عبد التواب. القاهرة: دت، مكتبة الخانجي، ص125.

14- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، القاهرة: 1955، مطبعة الرسالة، ص13

15- المرجع نفسه، ص195.

16- إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ط. 4 مصر: 1972م، مكتبة الأنجلو المصرية، ص150

17- الكتاب، ج1، ص23.

18- المرجع نفسه، ص24

19-المرجع نفسه، ص33

20- المقتضب، ج4، ص126

21- ابن القاسم عبد الرحمن بن اسحاق الزجاجي، الجمل، تح و شرح ابن أبي شنب، ط2. باريس: 1957، كلنكسيك باريس، ص48

22- ابن هشام (أبي محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الأنصاري)، مغني اللبيب عن كتب الاعاريب، حققه وعلق عليه د.مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، راجعه سعيد الأفغاني، ط5. بيروت: 1979م، دار الفكر، ص490

23- في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص33-34.

24- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ط1. القاهرة : 1973م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص191.

25- إبراهيم مصطفى، إحياء النحو، د.ط. مصر: 1959م، الترجمة والنشر القاهرة، ص41-42.

26- عبد الرحمن محمد أيوب، دراسات نقدية في النحو العربي، مصر: 1957، مكتبة الأنجلوالمصرية، ج1، ص45.

27- المرجع نفسه، ص48.

# المتخيل مقاربة فلسفية


## أ. عشي نصيرة

جامعة تيزي وزو


إنّ أية مقاربة للخطاب الرّوائي ترتبط، بشكل أو بآخر، بجانب هو التصوير الّذي يقدّمه المبدع عن موضوع ما، قد يكون هذا الموضوع واقعيا أو متخيّلا، ليس ذلك إشكالا بحدّ ذاته، وإنّما كيف أنّ هذا الموضوع سيخضع لصياغة تخرجه من إطاره الأول، إن كان واقعيا فيصير "صورة" عن واقع، وإن كان متخيّلا فيصير أيضا "صورة" بالتالي مضاعفة عن خيال، لهذا فإنّ بحثنا في موضوع المتخيل هو تقصي لهذه الصورة كيف تتشكل وكيف تمارس من قبل المبدع.

إنّ موضوع المتخيّل كظاهرة أدبية لا يمكن مباشرتها بشكل اختزالي دون عرض للأسس المعرفية التي يقوم عليها، وأول ذلك هو ارتباط المتخيل بالخيال وفي هذا المجال لا يمكن أن نتغاضى عن الدور السلبي الذي وسمت به الفلسفة موضوع الخيال، بحيث اعتبرته كعائق للفكر والإدراك السليم ونشير هنا إلى ما ذهب إليه "باشلار" باعتبار الخيال القدرة على تشكيل الصور أو الأصح كما يذهب إليه هو القدرة على تشويه الصور التي يقدمها لنا الإدراك، هو القدرة على تحريرنا من الصور الأولى، وتغيير الصور »[1]. وكما يمكن ملاحظته من التعريف التمهيدي فإنّ الخيال مرتبط بالصورة وتسند له وظيفة إنشائية خلقية، حتى وإن وصفت هذه الوظيفة بالتشويه، يبقى هذا حكما أخلاقيا لا يبعدنا عن أهم ما قيل عن الخيال بكونه قدرة على الإنتاج، ومنه فتح المجال لإمكانيات متعددة تتجاوز الضيق الذي يفرضه الواقع بكونه مجالا محددا وتاما ومعاشا أي محتوم وهو يربطنا لا محالة بأحادية وهي "عيشة كما هو" لأنه الوحيد المجسد أي المحسوس، لن ندخل هنا في مقولات عن القدرة على تغييره والتحكم فيه، لأنّ حتى ذلك لا يمكن أن يتم خارجه ولهذا نجد أنّ الفلسفة الكلاسيكية فاضلت ما بين الخيال والإدراك، وهذا الأخير حظي بأحكام أخلاقية تجعل منه القوة المحركة للوجود

1 - Armand Cuvillier : Textes choisis des auteurs philosophiques, T. 1, Librairie Armand Colin, Paris, 16ème édition, p. 119.

الإنساني، بحيث يسمح للإنسان بأن يتموضع في حتمية الواقع وذلك من خلال تصويره وتمثيله للأشياء المحيطة به:

« إنّ الإدراك هو تمثيل بواسطة انطباع، لموضوع خارجي في موقع من الفضاء، ومنه فهو يتجاوز الإحساس »[1]، هذا ما ذهب إليه موريس برادين "Maurice Pradines" للتأكيد على دور الإدراك في تعيين أشياء الواقع. ويتم النظر إلى الخيال كآلية تعكس ما يقدمه الإدراك ويكون بدوره تمثيلا، لكنّه مغاير، وحسب تعبير الفلسفة الكلاسيكية فإنه "تحريف".

في هذا المجال نجد أنّ الفلسفة تسند للخيال ثلاث وظائف أساسية: الأولى تعويضية والتي من خلالها يمكن ذكر حقيقة في غيابها، والثانية تحريرية وهي التي تسمح لنا بتصور إمكانية، والثالثة أخيرا كاشفة والتي من خلالها نلج إلى الأبعاد الخفية للعالم[2].

نلاحظ من خلال هذا العرض أنّ الوظائف المسندة للخيال ذات طبيعة نفسية بالدرجة الأولى ونجد تطبيقات واسعة لها على مستوى النقد النفسي من خلال البحث عن تجليّات الخيال في الأعمال الأدبية وكذا الأحلام، علما أنّ علم النفس يقارب الظاهرة من خلال مصطلحات مثل" اللاشعور وهو يتطرق إليه كمضمون يرفضه ويكبته الوعي".[3] وليس كمضمون متخيل.

نشير فقط هنا إلى أنّ أهم عقدة تعرض إليها "فرويد" Freud مستوحاة من قصة أي عمل تخيلي وهي قصة أوديب. ويعود الفضل إلى "يونغ " Jung أحد أوائل تلامذة فرويد في التطرق لموضوع المتخيَّل من خلال بحثه في اللاوعي الجمعي.

ومنذ القرون الوسطى، كانت تطلق صفة المتخيل على ما ليس واقعيا ويكون « الخيالي إنسانا لا يقيم أي فاصل بين ما تنتجه مخيلته والواقع الموضوعي، أي يكون إنسانا حالما تتجاوزه ذاته »[4]. وبهذا العرض يشكل الخيال خطرا لأنه يبعد الإنسان عن الواقع أي عن العالم التي تجعله يدرك الأشياء ويتموضع بالنظر إليها، والأدب كما نعرف هو عالم يتمثل فيه الخيال كمجال للإمكانات إذ به تحققت متعتنا بقصص السندباد البحري أو علي بابا و الأربعون لصا،

1 – Ibid, p. 56.
2 - Christian Chelebourg : L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet, Edition Nathan, 2000 .p.10.
3- .ibid .p.21.
4. .ibid -, , p. 08.

سندريلا cendrillon، الثلجة البيضاء blanche neige وغيرها، لهذه الشخصيات وزمانها لا تملك وجودا موضوعيا محددا، ولعل ذلك يجعل الخيال يتملص من الطابع المادي الذي يتسم به الواقع، بحيث تسند عادة الخيال إلى ميدان معنوي غير محدد، « فالمتخيل هو عالم الأرواح غير الظاهرة للأحياء العاديين، إنه الأبدية المعروضة للبشر الفانين، فقط الشعراء وبعض الأرواح المنتقاة لها حظ الاقتراب منها »[1]. ومن هذا المنطلق، نشير إلى أن التحديدات الحديثة للمتخيل في القرن 20 تعترف بمفهومين أساسين للمتخيل، أو لهما موجه نحو الإبداع الأدبي، والثاني نحو الروحانيات وبالتحديد الميثولوجيا[2].

والمتخيّل لم يفرض كموضوع جدي في الفلسفة أولا وفي الانثروبولوجيا والنقد الأدبي ثانيا، إلا بفضل إعادة الاعتبار للخيال Imagination، وحتى لكي تتكون لدينا فكرة واضحة عن المتخيل يجب العودة إلى مفهوم الخيال »[3]. إن الحاجة إلى تحديد موضوع الخيال يسمح لنا بممارسة عملية إدراكية معقدة تتمثل في معرفة كيف ينتقل هنا المبدع من حالة الإدراك إلى الخيال. سنعرض هذه الفكرة بالتطرق إلى العلاقة القائمة ما بين الصورة والمتخيل.

الصورة والمتخيّل:

نجد ان مصطلح "صورة" يعود في أغلب التحديدات المقدمة عن الخيال، وهنا سنعرض الصورة كما يتجلى من علاقتها الخيال الذي يعد آلية، لهذا "باشلار" يربط ما بين الصورة والخيال ارتباطا شرطيا، بحيث يقول بأنه إذا لم يوجد هناك تغيير صور فلا يوجد خيال، وإذا كانت صورة حاضرة لا تجعلنا نفكر في صورة غائبة فلا يوجد خيال، والكلمة الموافقة أكثر لخيال هي المتخيل وليس الصورة، ومنه فقيمة صورة تقاس بمدى اتساع مجالها التخيلي وينبغي ان نفهم بأن " الصورة حسب "باشلار" ليست وجها بلاغيا ولا هي جزءا من جزئيات النص

1 – Ibid, P. 08.
2 – Ibid, P. 09.
3 – Ibid, P. 09.

إنما هي موضوع من مقولة (كل) والصورة هي أثر وظيفة اللاواقع في النص: وهي تسبق الإدراك لأنها "تصعيد لنمط أو لقالب" وليس إعادة إنتاج للواقع"(1).

إنّ الصورة بحد ذاتها لا قيمة لها، وإنما على هذه الصورة أن تكون فاعلة وذلك إما بإحداث تغيير أو كونها تحيط وتستغرق صورا أخرى، أي تملك القدرة على أن تضاعف، ويبدو الخيال هنا ككثافة للصّور بحيث تحرك هذه الصّور دون أن تقيّد ودون أن تثبت، فإن حدث ذلك خضعت للإدراك والتميز وكفت عن كونها صورة خيالية، وهذا ما ذهب إليه "ويليام بلاك" حين أشار إلى أنّ الصورة التي تترك خاصيتها التخييلية والتي تثبت في شكل نهائي تأخذ شيئا فشيئا خصائص الإدراك الحاضر وبدلا من أن تجعلنا الصورة نحلم ونتكلم فإنها تجعلنا نفعل »(2).

نلاحظ مما سبق أنّ الصورة قد ربطت بدور هو خلق فضاء هو المتخيل ويكون ذلك الخلق بالكلمة والحلم. وهنا نجد اشتراكا ما بين المجنون، العاشق والشاعر حسب ما ذهب إليه شكسبير من اعتباره هؤلاء كلّهم خيال، وغني عن الذكر هنا ما شاع عن هذه الفئة من انفصالها عن الواقع وغوصها في ميدان الخيال، وكذا ما أسند من نظريات ميتا فيزيقية تبرر الإبداع الأدبي بالحديث عما يسمى بالإلهام وترجعه إلى مستوى مغاير للواقع الذي يحكمه الإدراك ويسيره الزمن بمعنى أنّ الواقع يستجيب لكرونولوجية قابلة للفحص على الأقل بالعودة إلى المعينات الزمانية الاصطلاحية، ويعرض الخيال خروجا عن هذه الكرونولوجية، وعلى مستواه فقط لا معنى للاصطلاح الزمني، بحيث ببساطة تمرّ ثلاث سنوات على حكي شهرزاد قصصها لشهريار في ألف ليلة وليلة عبر عدد من الكلمات ثمّ الصفحات، نفس الخيال الذي يجعلنا نستحضر أية شخصية من الماضي ونضعها في عمل أدبي، ومشكلة الصورة في كلّ ما ذكرناه في علاقتها مع الخيال هو أنّ موضوع الصورة في الواقع موجود ويتدخل الإنسان فقط للتعرف عليه وإدراكه بمعنى يتمثله، أما موضوع الصورة في الخيال فموضوع ثمّ تكتسب بعد ذلك آليتها وحريتها لدرجة يبدو فيها أنها هي التي تسيّر خيال الشخص وليس العكس،

---

1 جان إيف طادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين ،ترجمة :قاسم المقداد ،منشورات وزارة الثقافة ،دمشق ،1993 ،ص156

2 – Ibid, p. 120.

وهذا ما يفسر انبهارنا الدائم والمتجدد أمام "صورة خيالية" وهي تتموضع بعلاقة مع الواقع، أي أن الخيال لا يعرض كمستوى مواز للواقع فهو يملك علاقة به وهو ما أشار إليه "مارتو" حين ذكر « أن المتخيّل يملك علاقة وثيقة مع الواقع، فهو يأتي انطلاقا من وضعية معينة لوعي بالعالم: لكي نثير موضوعا متخيلا، على الوعي أن يطرحه كغائب أو غير موجود، اللاواقع محدد بوجهة نظر خاصة عن الواقع، فلكي يبدو الغول "Le Centaure" ككائن غير واقعي فلا بدّ أن يكون هناك وعي بعالم لا يوجد فيه غول » وبالتالي فالوعي والخيال ليستا بكفاءتين منفصلتين »[1]. وهو ما أردنا تعيينه حين ذكرنا أن الصورة في الخيال موضوعة وما كان هذا ممكنا لولا وجود الواقع.

إن الخيال كما ذكرنا إذن نظر إليه من عدة زوايا تجدر الإشارة إليها. فالنظرة التقليدية كانت تجمع ما بين الخيال والتذكر وتعرضهما معا يقول محمد عثمان نجاتي في هذا الصدد: «وتتبع القوة المتخيلة في استعادتها للصّور والمعاني قوانين خاصة هي قوانين تداعي الصور والمعاني، بحيث لا يمكن للخيال أن يشتغل دون ذاكرة « فكلا منهما عبارة عن استعادة الصور والمعاني التي سبق إدراكها، غير أن التذكر يتميز عن التخيل في الصور والمعاني من حيث أنها صور ومعان أدركت في الماضي. أما التخيل فإنه يستعيد الصور والمعاني دون أن يصاحب استعادتها إدراك الزمان الماضي فهو يدركها من حيث هي صور ومعان موجودة الآن فقط»[2]. فلاحظ أن التخيل والتذكر يشكلان موقفا من الزمن كواقع يكون التذكر وعي بالزّمن ومثله ما ذهب إليه" برغسون" bergson باعتبار " الذاكرة بمثابة تقدم من الماضي إلى الحاضر :فنحن نضع أنفسنا في الماضي ابتداء ، وفيها يحفظ عقلنا بكل الأحداث الماضية وإن لم تكن كلها في حال الشعور الصريح، إذ من بينها ما هو كائن في اللاشعور،ولكن هذا ليس معناه زوال هذه الأحداث"[3] والخيال غير ذلك. طبعا إن تطرقنا لمثل هذا الموضوع خاصة عند هذا المستوى قد يحيد بنا نحو ميدان علم النفس، لكنّ نود تجاوزا لذلك -لأنه ليس موضوع بحثنا، أن نشير إلى

1 - Christian Chelebourg : L'imaginaire littéraire, p. 11.

2 - محمد عثمان نجاتي : الإدراك الحسي عند ابن سينا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 3، ص 190، بتصرف.

3- عبد الرحمن بدوي:الزمان الوجودي،مكتبة النهضة المصرية،ط.2.1955.ص 243.

أن المبدع الأدبي غالبا ما ينطلق من صور خزنها وأخرى يعيد تركيبها حتى ينتج الأثر الأدبي ومعروف هنا ما كان الشعراء يقومون به من حفظ للشعر قبل أن يباشروا بإبداعهم الخاص وعملية التذكر تتجلى حتى على المستوى التقني بآليات كالعودة إلى الوراء التي تمارسها الشخصيات الروائية لاستحضار ذكريات الطفولة مثلا، أما التخييل فجوهر العمل الإبداعي قائم عليه، ويتجلى ذلك إذا ما درسنا « الخيال الأدبي، الخيال المتلفظ، أي الخيال المرتبط باللغة والذي يشكل النسيج الزمني لكلّ ما هو روحاني وبالتالي يتملص من الواقع»[1].

وطبعا الخيال يتوسل اللغة حتى يعرض صوره، لكنّ ذلك ينطبق على الأدب فحسب في حين نجد « أن الرسام مثلا يعكس على اللوحة صورة ذهنية وذلك عن طريق عناصر تجسدها وهذه العناصر والبنية كمظهر اللوحة، كثافتها، ملمسها، والزّيت الموضوع على الألوان وطبعا ما تدركه في اللّوحة الفنية ليس هذه العناصر المادية إنما المتخيل الذي تخلقه »[2]، أي الصورة الذهنية التي حاول الرسام أن يسقطها بواسطة هذه المواد.إنّ فكرة أنّ العمل تخييل يشير إليها "ميشال رايمون" "Michel RAIMOND" بقوله: «الشيء الوحيد الذي يعتبر واقعيا في الرواية هو شكلها، حجمها وألوان غلافها وعدد الصفحات التي تضمها، ما عدا هذا فكله خيال، واللغة هي التي تخلق الصورة هنا ويصرح "رايمون" بذلك إلى حد إعادة النظر فيما يعرف بالواقعية والطّبيعية وهو يذكر أيضا أنّ" ستندال" Sthendal يمكنه أن يقول أنّ الرواية مرآة الواقع ويمكن ل" بلزاك" Balzac أن يعتبر نفسه سكرتير الواقع، ويمكن ل "زول" Zola أن يؤكد أيضا أنّ رواياته تعد وثائق إنسانية، فإنّ أعمالهم تفضي إلى عالم خيالي، ومهما كانت القصة التي تحكى، فقراءة أو كتابة رواية، ليس عبارة عن وقوف أمام لوحة الواقع، وإنما هو ولوج إلى عالم خيالي تستثيره وتستدعيه سلسلة من الكلمات والجمل »[3].

وسنتعرض إلى بنية اللغة في خلق الصورة المتخيلة عند مستوى آخر من البحث وطبعا عملية البناء اللغوي هذه تندرج بشكل أو بآخر ضمن التعاريف الشائعة عن الخيال، وهي التي تجعل الصور تظهر وقابلة لأن تنقل، ومنه علينا أن نواصل في عرض الإطار الفلسفي للموضوع، وإن كانت الفلسفة التقليدية قد قللت من قيمة الخيال نجد أنّ" سارتر" Sartre « قد زعزع

1 - Armand Cuvillier : Textes choisis des auteurs philosophiques, p. 120.
2 - Christian Chelebourg : L'imaginaire littéraire, p. 13.
3 - Michel Raimond : Le roman, Armand Colin, Paris, 1989, p. 08 – 09.

وجهة النظر القائمة حول مسألة الخيال، بحيث اعتبر الخيال ليس مقدرة وكفاءة مستقلة عن الوعي، ولكنّ كحالة من حالات الوعي[1]، وهذا العرض صحيح لـ"سارتر" بعدم تشيئ الصورة، بحيث يظهر « جهد "سارتر" في وصفه للاشتغال الخاص والمميز للخيال وتمييزه له عن السلوك الإدراكي والتذكري »[2]. ولقد تأثر الأدب السارتري وإبداعه بما ذهب إليه من أنّ الفن ليس تجليا لوظيفة اجتماعية نفسية، والصورة لم تعرض في معناها التام، ولكنّ عرضت دائما كرسالة عن لا واقعية ما، بمعنى أنها تسجل عملية وعي بلا واقعية الصور المتخيلة[3]، ولأنه وعي فهو وعي بالحرية، لأنّ التخيّل عنده هو إنكار للواقع وخروج عن ميدانه الحسي لولوج عالم خيالي هذا من جهة ومن جهة أخرى يتم كلّ هذا عن طريق إنتاج صور ليست أشياء، وليست واقعية، ولكنّها تختزل في علاقة وعي مع الموضوع، بمعنى أنّ الخيال يحرر الإنسان من حضور الأشياء ويلقيه بالتالي في العدم »[4]. لقد ذكرنا في موضع سابق أنّ إنشاء صورة متخيّلة يفترض علاقة ما مع الواقع، وحسب "سارتر" فالخيال هو الوعي في حالة تحقيقه لحريته، وهو نفس الوعي الذي يجعلنا ندرك الأشياء بارتباط الوعي بهذه الأشياء ذاتها، ونشير هنا أنّ هذا الوعي قصدي، ولا يتملص العمل الفني من هذا ففي تحليله لنص "فكتور هيجو" Victor Hugo، يذهب "سارتر" إلى أنّ الأديب يقوم بوظيفة أساسية هي إقامة صور قصد خلق تأثير محدد على القارئ، فالوصف الّذي قدّمه "هيجو" Victor Hugo عن إعدام المدعو" طابنر" Tapner في إطار مطالبة الأديب بإلغاء حكم الإعدام، الوصف إذن عرض تفاصيل عملية الشنق وهي تجعل القارئ يستنكرها وهو يخلق فكرة عالم لا واقعي تكون فيه عملية الشنق منعدمة غير موجودة ولا يمكن أن تكون علما أنّ الواقعة التي يصفها "هيجو" Victor Hugo فعلية[5].

نخلص من هذا العرض أنّ الأدب عمل تخييلي، وحتّى السيرة الذاتية التي اعتبرت كخطاب عن الحقيقة ليبقى ذلك ادعاء حسب ما يذهب إليه "جورج سلفرمان" في تحليله

---

1 - Christian Chelebourg : L'imaginaire littéraire, p. 09.
2 - Gilbert Durand : Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Dunod, 11ème édition, 1992, p. 19.
3 - Ibid, P. 20.
4 - Christian Chelebourg : L'imaginaire littéraire, p. 11.
5 - Ibid, P. 14, 15.

مجموعة من السير الذاتية: كاعترافات "جون جاك رو سو" jean Jacques Rousseau و "غوته" goethe إنما هي مجرد ادعاءات للحقيقة ورغبة في التزام اللاتخييل وإنما هي تملك تخييلا من خلال كونها عملا أدبيا يتوخى فيها الأديب استعمال صيغ شعرية، إضافة إلى أن ما يتم ذكره في السيّر الذاتية لا يمكن أن يكون صادقا، بحيث لا نستطيع التحقيق فيها علميا، كما أن الوصف المقدم عن الأماكن لا يمكن أن تستعمل كنماذج في علوم أخرى[1].

إنّ موضوع الخيال عرضه أيضا "بول ريكور" وهو يورد" أربعة استعمالات كبرى لعبارة الخيال:

1. فهو يقصد به أولا إثارة اعتباطية للأشياء الغائبة و لكنها موجودة في مكان آخر دون أن تستدعي هذه الإثارة التباس الشيء الغائب بالأشياء الحاضرة الآن وهنا.

2. وحسب استعمال قريب من السابق، فإنّ العبارة يقصد بها الرسومات، اللوحات، الصور، المخططات. الخ. وهي تملك وجودا فيزيائيا خاصا، ولكن وظيفتها هي أن تقوم مقام الأشياء التي تمثلها.

3. واستعمال آخر أبعد من ذلك، نسمي صورا الخيالات التي لا تثير أشياء غائبة وإنما أشياء غير موجودة. وتعود الخيالات بدورها في عبارات مثل الأحلام، أو الإبداعات التي تملك وجودا أدبيا محضا مثل الدراما والروايات.

4. وأخيرا عبارة " خيال " تنطبق على ميدان الإيهامات، بمعنى تمثيلات تكون بالنسبة لمشاهد خارجي أو بالنسبة لتفكير لاحق بمثابة تمثيلات تتوجه نحو أشياء غائبة أو غير موجودة ولكن بالنسبة للذات وفي اللحظة التي تمثلها تجعلها تعتقد بحقيقة موضوعها.والنتيجة التي يخلص إليها هي إقامة نوع من المقاربة بين مفهومين هما "الوعي بالغياب والاعتقاد الإيهامي، بين لا شيء الوجود ، والحضور الافتراضي."[2] إنّ عرض "ريكور" أدى به إلى تمييز الغموض الذي وضعه الوعي لذاته من خلال أخذه لشيء بمثابة واقع وهو غير ذلك بالنسبة لوعي آخر، وهو الأمر الذي دفعه إلى اقتراح مقاربة للخيال تبتعد عن الفلسفة التي فشلت في ضبط

---

1- جورج سلفرمان: نصيات، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2002، ص 151/150 بتصرف.

2. PAUL RI CŒUR : du texte à l'action .essais d'herméneutique II .éditions du seuil. 1986 .p .239.

وتعتمد هذه المقاربة على نظرية الاستعارة من خلال كونها تميزا مجازيا ويتحول الخيال حلالها إلى طريقة أكثر من كونه مضمونا بمعنى أن الخيال يسمح برسم الإسناد الاستعاري وتصير الصورة دلالة قبل أن تكون إدراكا متلاشيا، الصورة عبارة عن دلالة طالعة. إنّ الانتقال إلى المظهر الحسي للصورة يكون بالتالي سهلا للفهم ويستشهد "بول ريكور" بتجربة القراءة كيف أنها تعرض ظاهرة الوداد والصدى والانعكاس الذي به يقوم الرسم بإنتاج الصور، واعتبر الشاعر بمثابة "حرفي اللغة" الذي يولد ويشكل الصور بوسيلة واحدة هي اللغة[1].

إنّ ما نود التركيز عليه هو أنّ المتخيل (الأدب) بناء ذهني أي أنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى، أي ليس إنتاجا ماديا، في حين أنّ الواقع معطى حقيقي وموضوعي[2]، وهذا البناء يكون باللغة، واللغة، حسب التصور "السوسيري" (De Saussure)، عبارة عن نظام من الأدلة، وتكون العلامة اللغوية وحدة نفسية مزدوجة ونجد كلمة "صورة" تتكرر في تحديد "دي سوسير" لكلّ من الدال كصورة أكوستيكية "سمعية" والمدلول كصورة ذهنية[3]، ودور اللغة في بناء الصور التخييلية حاول التعرض إليه "بول ريكور Paul ricoeur" في إطار حديثه عن الخيال في الخطاب وتطرقه لنظرية الاستعارة، بحيث لا تصير الصورة نتاج إدراك ما لم تحويل له، إنما نربط الخيال باستعمال معين للغة[4]، وهي فكرة أنّ الصور الذهنية التي نكونها عن الأشياء تحرّ إحضارها، عبر اللغة أي أنّ اللغة تشكل الوعاء الذي يحمل كل الصور التي نشكلها وهذا الغرض يكون في إطار إخراج الصورة من الإطار الحسي المحض ومحاولة ربطها باللغة.

نخلص إلى أنّ موضوع المتخيّل مأخوذ من وجهة نظر فلسفية لا يمكن استغراقه بالبحث تماما، لأنّ معظم الأجوبة لم تقدم، وهو ما يجعل التطرق إليه كظاهرة أدبية أكثر تعقيدا، ولعل من حاول الجمع بين المنطلق الفلسفي والظاهرة الأدبية لموضوع المتخيل هو "بول ريكور" Paul Ricœur وسنعرضه لاحقا بشكل من التفصيل.

---

1 - Paul Ricœur : Du texte à l'action ,p .244.

2 - حسن خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط 1، 2002، ص 43.

3 - Ferdinand De Saussure Cours de linguistique générale, ENAG Editions, 2ème edition, 1994, p 108.

4 - Paul Ricœur Du texte à l'action, Editions du Seuil, 1986, p 241

**قائمة المراجع باللغة العربية:**

1. جان إيف طاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين. ترجمة: قاسم المقداد. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. 1993.
2. - محمد عثمان نجاتي: الإدراك الحسي عند ابن سينا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 3.
3. -عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي. مكتبة النهضة المصرية. ط.2.1955.
4. جورج سلفرمان: نصيات، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2002.
5. حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط 1، 2002.

**المراجع باللغة الفرنسية:**

1. Armand Cuvillier : Textes choisis des auteurs philosophiques, T. 1, Librairie Armand Colin, Paris, 16ème édition.
2. Michel Raimond : Le roman, Armand Colin, Paris, 1989.
3. PAUL RI CŒUR : du texte à l'action .essais d'herméneutique II. éditions du seuil. 1986.
4. Gilbert Durand: Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Dunod, 11e édition, 1992.
5. Christian Chelebourg: L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet, Edition Nathan, 2000.
6. Ferdinand De Saussure: Cours de linguistique générale, ENAG Editions, 2ème édition, 1994,

# توظيف التراث الشعبي في قصص السعيد بوطاجين

أ. حرشاوي ليديا كميلة

جامعة تيزي وزو

نسعى من خلال دارستنا هذه إلى تطبيق بعض المفاهيم والأدوات الإجرائية التي وضعها الباحث الفرنسي فيليب هامون* والتي ركزت على فهم عنصر الشخصية في النص الأدبي، وتبين طرق اشتغاله والآليات التي تحكم فيه، وهذا على مجموعة من النصوص القصصية التي أعجبنا بها أولا، والتي يجب الاعتراف بقيمتها الجمالية العالية، وبنائها الفني المحكم ثانيا. المجموعة للقاص السعيد بوطاجين، الذي دفعنا الاحتكاك به، والمحاورات الكثيرة التي جمعتنا معه حول طريقة الإبداع والكتابة، إلى القول بأن ما يبدعه يستحق أن ينعت بالحوليات لطول ما ينفقه من وقت وعناء في المراجعة والتنقيح حتى يخرج نصه على الشاكلة التي ترضيه. ولأجل هدف منهجي سوف نسعى إلى تقسيم هذه الدراسة إلى قسمين: القسم الأول نستهله بأوليات نعرف بها بالمتن القصصي المدروس كي يتسنى للقارئ فهم أبعاد توظيف التراث الشعبي في النصوص، لننتقل بعدها بالمقاربة التي اعتمدناها مفتاحا لفهم الوظيفة التي يؤديها استخدام كل من المثل والشعر الشعبيين بشكل خاص، وهذا حتى لا نقع في الشرح الكلاسيكي لمضامين الأشعار والأمثال ودلالاتها، بل نحاول تجاوز هذا للإمساك بما يخفيه توظيف التراث الشعبي في القصص البوطاجينية.

1- أوليات:

1- 1- المتن المدروس:

سنعتمد في مقاربتنا هذه على المجموعتين القصصيتين للقاص السعيد بوطاجين كمتن لنا، صدرت الأولى المعنونة (ما حدث لي غدا) عام 1998، منشورات الجاحظية، أما الثانية (وفاة الرجل الميت) عام 2000، منشورات الاختلاف. ويجب التذكير أن أغلب هذه النصوص سبق وأن نشرت في مجلات وجرائد مختلفة في سنوات مختلفة.

ولعلّ ما استخلصناه بعد القراءات المتكررة للمجموعتين، أن المؤلف عمد استخدام شخصية نمط Personnage – type، تكررت بأفكار وصفات وملامح متفاوتة ومتقاربة في الآن ذاته، إنها شخصية المثقف التي أسند إليها مجموعة من النعوت: مثقف ضائع، يائس، نحي، ساخر، مضطرب، حائر، واع.... يظهر في القصص في صورة: أستاذ، كاتب، فنان، قاص، تقرن به صفة تدل على حالته الاجتماعية: فقير، شحاذ، متشرّد، متهم... هذه الشخصية النمط يتحدث عن كينونتها، وحقيقة ماهيتها ووجودها في واقع مهترئ، فاسد وظالم، الكلمة الأولى فيه لصاحب السلطة والمال والجيب المتلئ، ويمثله كل من الحاكم، الأمي، المنافق، والجاهل والخبيث. يستعمل هؤلاء مناصبهم وامتيازاتهم لممارسة هذا القهر والاستغلال العلني على من هم أقلّ منزلة ومكانة منهم. كما تعمل هذه الفئة على إلغاء الفئة الثانية بشتى الطرق، وتوجه عدوانيتها وتكرسها نحو الفئة المثقفة – بشكل خاص –، تلك التي تمثل الوعي الاجتماعي، ولا تتوانى في فضح سلوكات وأفعال حقيقة الفئة الغالبة. ولكن مع الانكسارات المتتالية التي تلحق هذا المثقف نجده حينا فشيئا يفقد ثقته وكل بصيص أمل في تغيير الواقع ليتحول إلى عبثي، تهكمي لا تعني له القوانين شيئا، لأنها من وضع من لا يقدر وحيدا منفردا أن يتصدى لهم، خاصة بعد ظهور شخصية أخرى معارضة تتمثل في شخصية "المثقف الزائف" الذي يشجع متسترا تحت رداء الثقافة والعلم والاستغلال والسلب والقهر للحصول على بعض الامتيازات.

أمام تعقد الأمور واستحالة انفراج العقدة، يتحول المثقف –ظاهريا– إلى شخصية سلبية ينتهي بها الأمر دائما إلى نقطة واحدة وهي السجن أو الانتحار أو الموت أو الضياع

والحيرة واليأس الشديدين، أي من حالة لا توازن إلى حالة لا توازن أخرى، أكثر تعقيدا. إلا أننا نرى أن الشخصية نفسها – في الحقيقة – تمثل الوعي نفسه، إنها تعلم جيدا حقيقة المجتمع والواقع، وتدرك دقائقه ومساره الذي يبتدئ بالظلم لينتهي بالظلم، وهذه الدرجة الكبيرة من الوعي جعلت الشخصية تحتفظ بقناعاتها حتى أمام أفظع ما قد يصيب المرء وهو الموت. فعبث الواقع، وانقلاب المفاهيم والأفكار، ولا منطقيته وفوضاه، كل هذا ولّد الإحساس بالعبث لدى الشخصية. إن شخصية المثقف تطالب، بالعدالة، الأمن، الحرية، الثقافة، وترك جانب الضغط والإلغاء، لأن الذات ماهية فيها حركية مستمرة، ولا يمكن في حال من الأحوال قمعها.

هذا النوع من الشخصيات (المثقف، الفقير، الحاكم، الغني، المنافق، المثقف الزائف) المتحركة ضمن هذه الأنساق والمواضيع (شخصية نمط تتحرك في نص نمط) المتطرق إليها بأسلوب ساخر يعكس بنية الواقع الحقيقية يمثل كلّه لب القصص البوطاجينية.

● 1-2- المادة المستخدمة :

لا يخفى على أي قارئ كان، أثناء تصفحه للمجموعتين القصصيتين، ملاحظة التوظيف الفني للتراث الشعبي من مثل وشعر شعبيين، أدّيا كلاهما وظائف متعددة خدمت البناء القصصي، وفجرت ينابيع الإيحاء للمساهمة في توليد المعاني المتجددة، كما اتخذ القاص منها " وسيلة للتعبير عن آرائه المختلفة ورؤيته لقضايا الإنسان حوله، ثم يفسر بها ما يضطرب به المجتمع من أحداث، ومشكلات، وتيارات فكرية وايديولوجية. فهو يستمتع بهذا الفضاء، يجد فيه متنفسا لآرائه التي قد لا يستطيع أن يجاهر بها بأسلوب مباشر، ثم إن شخصيات عمله تستخدم الأمثال الشعبية في حوارها لإثبات أصالتها الشعبية وانتمائها إلى البيئة المحلية، فضلا عن استخدامها كحيلة تكسو بها جمال النص "(1)

1-3 – المقاربة المعتمدة :

تساءلنا ونحن نتابع بدقة حضور التراث الشعبي في النص الوطاجيني عن الوظيفة الأخرى التي يؤديها هذا الحضور، فضلا عن كونه يتطرق ويختزل قضايا الإنسان الفكرية، السياسية، الاجتماعية، ويعبّر عن اهتمامات الفرد، وأهم التجارب الإنسانية الخالدة كالحب والكراهية، الحقد، الخيانة وغيرها من الأشياء الجميلة والقبيحة التي ارتبطت بالإنسان وبواقعه. لقد ساعدتنا مقاربة فيليب هامون على تبيّن بعض الجوانب التي، قد يبقى البحث عن المضامين حاجزا للوصول إليها وتبينها. إذ تقوم هذه الأخيرة على دراسة الشخصية على نحو اختلافي يسعى من خلالها إلى إبراز وظيفتها وطريقة بنائها، ورصد العلاقات التي تربط بين الشخصيات المختلفة في النص، والتي بفعلها يتبلور مدلولها. [2]

1- بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، الجاحظية، 2000.

2- الإشاريات في اللسانيات: الضمائر| مبهمات الزمان| مبهمات المكان، أسماء الإشارة

1- المرجع الشعبي كشخصية إشارية:

إن الشخصية الإشارية التي يتحدث عنها ف.هامون مستقاة من الإشاريات Embrayeurs في اللسانيات، وتكمن وظيفة هذه الأخيرة في مفصلة الملفوظ في الوضعية التلفظية، وتتحدّد قيمتها المرجعية بالعودة إلى الفضاء المكاني والزمني الذي ترد فيه، والسياق اللساني هو البيان الوحيد الذي يسمح بتأويلها. ومثلما تلعب الإشارات دور المبين Indicateur للمتلفظ وتحدد زمان ومكان التلفظ في الوضعية التلفظية، فإن الشخصية الإشارية هي الأخرى تستخدم كإشارة ودليل على حضور المؤلف أو ما ينوب عنه في النص كالسارد مثلا.

ومثلما نعلم فإن السارد وسيط بين المؤلف والقصة، والمصطلح بوظيفة السرد، فهو دور ووظيفة، يقوم بنقل عالم المؤلف بأمانة، نائب عنه ومكلفه بالظهور مباشرة (كضمير المتكلم أنا) أو بطريقة غير مباشرة (بضمير الغائب) في العالم القصصي أو الروائي.

لقد لاحظنا أن وضع السارد في المتون القصصية البوطاجينية يتخذ صورة المباشرة وغير المباشرة، هذا وعلى الرغم من أن المؤلف لم يبخل من إسناد هذا الأخير بعض العلامات والإشارات التي تظهر حضوره الفعلي في النص. نحصي هذه الدلائل في استخدام السارد أو الشخصية الساردة، وبشكل مستمر، وكلما سمحت الفرصة، أمثالا وأشعارا شعبية لـ :

أ– التعبير عن حالة واختزالها نحو ما نلاحظ في قصة (تفاحة للسيد البوهيمي):

" الدمعة ما تصفي العين، والضحك ما يبشر بالخير " ص 78

يأتي هذا المثل ليوجز حالة اليأس والاغتراب والضياع التي تعيشها الشخصية الساردة، بل تلك التي يعاني منها المؤلف نفسه.

ومما يلاحظ أن المثل / الشعر الشعبيين يلحقان في أغلب الأحيان بملفوظات تتحول هي الأخرى إلى مفاتيح تجلي دلالة المثل /الشعر، تفكك سننه. نتابع هذا في الملفوظ الذي يلي المثل: "لحظتها لم تكن في جلدك، كنت مبعثرا، كقلب مهاجر كنت، حتى رؤاك بدت متلعثمة، ولو لا ذلك الخجل الذي يلازمك، لتمددت على الرصيف، ووشمت على جبينك، مواطن للتصدير " تفاحة للسيد البوهيمي. ص 78

فالملفوظات التي تذكر قبل أو بعد ذكر المثل / المقطوعة الشعرية تصبح شرحا وتفسيرا للمثل أو الشعر الذي يصبح نتيجة حتمية للسبب.

ب– وصف جبروت وغطرسة ولامبالاة الفئة الغالبة: نتابع المقطوعة الشعرية الواردة في قصة (لا شيء):

" شوفوا شلة من الأعداء واقفة في البيبان "

القلوب القاسية ما خلات حد يبان " ص 99

يمرّ المؤلف مستعينا بهذه المقطوعة التي ستخدم شخصية جماعية Pers.collectif مجسدة في (الأعداء) والتي توجه تركيزها على (القلوب) التي هي قاعدة الإنسان، والمصدر الموحد لأفعاله، عن علاقته السيئة بالفئة الغالبة، هاته التي تحقق سيطرتها ونفوذها في المجتمع

هذا الأخير، إذا تظهر أشكال التسلط في المجتمع العربي في
عمل الامتيازات التي وفرها لها هذا الأخير، إذا تظهر أشكال التسلط في المجتمع العربي في القاعدة التي تمثلها الأسرة (الأب نموذجا)، والسلطة الثانية والتي تمثلها فئة الأغنياء الذين يمارسون استبدادهم على الفئة المحرومة، ليأتي في قمة الهرم من يتصلون بالسلطة العليا في الدولة (شرطة، جمارك، حكام..) هؤلاء الذين تسمح لهم مناصبهم العالية بالتلاعب بحريات الأفراد وحيواتهم.

ج – وصف معاناة الفئة المغلوبة:

تقول شخصية وازنة في قصة (هكذا تحدثت وزانة).

"تكبر العين ويبقى الحاجب فوقها" ص 126.

و تقول شخصية عبد الوالو في قصة (مذكرات الحائط القديم):

"ما هموني غير الرجال إذا ضاعوا"

ما هموني غير الصغار مرضوا وجاعوا"

الحيوط إذا رابوا كلها يبني دار..." ص 53

"في هذه البلاد عندك فرنك ليمتك فرنك" ص 205

يعمل المؤلف مستخدما هذه الأمثال والملفوظات على إظهار عناء ومحنة وانكسار من لا سلطة ولا مال ولا مصلحة له (المثقف، الفقير) هذه الفئة التي مارست عليها القوات الحاكمة باختلاف صورها وأشكالها ضغطا واستغلالا. بل نجد الكاتب ينعتها بما يدلّ على الذّل والهوان، فموقف الكاتب منها باد في الأشعار.

كما نعثر من الأمثال والأشعار التي استخدمها المؤلف، ما يحمل معنى عاما، بل نبحة تصبح بديهية عن كل ماله علاقة بالإنسان والحياة، ليمدّه المؤلف للقارئ على أنه كلام غير قابل للنقاش لأنه يختزل تجربة إنسانية / حياتية عميقة.

"إيه ياني، ما يبقى غير ربّي على حاله...." مذكرات الحائط القديم. ص 51.

"لو كان الخو ينفع خوه، ما يبكي حد على بوه" ص 62.

"... وما في القلب يبقى في القلب.." الوسواس الخناس. ص 26.

يبدو جليا أنه يستحيل على السارد الذي هو شخصية متخيلة أن يصرّح بهذا الكلام المتي بالدلالات، دون أن يكون وراءه المؤلف، السعيد بوطاجين نفسه، الذي أملت عليه قناعته، تجاربه، ثقافته وقراءاته هذا البعد الوجودي والرؤى العميقة عن الحياة والإنسان.

هذا، فإن تنوّع توظيف السارد للمرجع référence الذي يزاوج بين المثل الشعبي والشعر، ومثلما أشرنا سابقا، فإن المؤلف يوكل السارد، ويملي عليه ما يجب قوله أو تركه، ويمدّه بالعدة اللازمة لأداء فعل القول هذا. تعدّ هذه المرجعية الثرية التي يبرز السارد أو الشخصية الساردة بها في النص علامة على ظهور الكاتب في العالم القصصي الذي هو صاحبه، وتدلّ على علم المؤلف وثقافته الواسعة، ونهله الدائم من المصادر المعرفية هذه إشارة على يقينه في كون.... هذه الأخيرة تلخص تجربة الإنسان ووعيه ورؤاه للواقع، والحياة والبشر يصبح المرجع الشعبي شخصية إشارية، تدلّ على حضور المؤلف في العمل القصصي.

## 2المرجع الشعبي كشخصية عائدية:

على ضوء مفهوم" العوائد Anaphores" في اللسانيات، يبني ف. هامون مفهومه للشخصية العائدية. "إنها دلائل تحيل على دليل منفصل عن الملفوظ نفسه، قد تكون قريبة أو بعيدة عنه، أو سابقة في السلسلة الكلامية – أو الكتابية أو لاحقة بها – أما وظيفتها فهي أساسا وظيفة ربطية cohesive، ابدالية substitutive والتصادية économique، إذ تنقص من حجم البلاغ وطوله – ويمكن تسميتها بصفة عامة عائدية" [1]

يشير ف. هامون إلى أن معنى هذه العوائد عائم ومتغير ولا يتحدد إلاّ ضمن السياق الذي يحيل عليه، فمرجعية هذا الناقد اللسانية سمحت له بتحديد نوع من الشخصيات تتقاطع مفاهيمها، وتنطق بميزاتها ومميزات العائد اللساني. هي الشخصية العائدية التي لا يكتمل معناها هي الأخرى إلا ضمن سياق معين، وتبرز في حالات الاسترجاع أو الاستذكار التي تقوم بها شخصيات النص المختلفة ووظيفتها الأساسية ربطية وتنظيمية Organisatrice. تشحذ ذاكرة القارئ، ويعدّ المثل والشعر الشعبيان اللذان يطرحان ضمن ما يسميه ف.هامون

---

[1]- فليب هامون، سيميولوجية الشخصية، ت: سعيد بن كراد، ص. 20

مقولات الأسلاف Citations des ancêtres أفضل الصور التي تظهر عليها هذه الشخصيات.

عرف النص القصصي الوطاجني توظيفا مكثفا للمدونة التي تركها الأسلاف من مثل وشعر شعبي. واسترجاع هذه المقولات في المتن القصصي المدروس وما تحمله من معاني وإيحاءات، عمل على تقوية المعنى، وتكثيف الدلالة والاقتصاد في السرد، وشحذ ذاكرة القارئ، إذ غالبا ما يعمد المؤلف استخدام هذه الروافد في سياق من السياقات ليعبر عن فكرة أو رأي، ويكتفي بالشاهد وحده، كونه يحمل حمولة دلالية بمفرده تغني السارد أو الشخصية عن الإطناب في الوصف والتعبير، كما تعمل على الربط بين الوضع الذي قيلت فيه سابقا والوضع الذي تعيشه الشخصية.

يسعى الكاتب عبر استعمال بيتين من الشعر الشعبي في قصة "أعياد الخسارة" إلى تبيين حالة الفقر المدقع الذي تعاني منه شخصية يعقوب".

"الكاتبة تنادي ومعها الخير ولو كان من بعيد تجيبها"

"والخاطئة عليك من يدك تطير ورزقك من قبل ما هو فيها" ص 25.

فهذان البيتان اللذان قدمتهما المخيلة الشعبية عبر الأزمنة والعصور، ظلا يؤديان المعنى نفسه، وفي النص كذلك، فقد قرر يعقوب أن يظل فقيرا لا نصيب له من خيرات الحياة. يأتي هذا الشاهد ليؤدي دور سند للشخصية، ليبعد عنها اليأس والأسى ويحملها بالصبر، لأن الرزق قدر ولا سبيل للإنسان في مناقشة هذا القدر، كما أنها تؤدي مدرجة ضمن هذا السياق، دور المعري للحقيقة التي لا مرد لها، الواضع الحد للأحلام والأوهام التي كان ينسجها يعقوب في مخيلته، ويجلي له الطريقة الوحيدة للصبر وهي الاقتناع والرضا بما قدر له.

يعبر يعقوب عن معاناته وآلامه في مقام آخر منشدا المقطوعة التالية:

"للي جا بين المضرب والزبرة | والحداد مشوم ما يشفق عليه | يردف له ضربة على ضربة| وكل ما يبرد يزيد النار عليه" ص 80.

تلخص هذه الأسطر الشعرية حقيقة حالة يعقوب، وتصور للقارئ بإيجاز وعمق ألم الشخصية وحيرتها.

ومثلما نلاحظ، أن استعادة السارد أو الشخصية الساردة أو إحدى شخصيات النص للمدونة الشعبية يعني ذلك تكرارا للتجربة الواحدة في زمنين مختلفين (فالماضي يعود ويتجدد في الحاضر، إنه العائد الذي تحدث عنه ف. هامون والمستقى من اللسانيات، إذ يتم استرجاع التجربة التي اعتمدت على القول/ الطريقة الشفاهية في الماضي وتصبح مجسدة بفعل الكتابة في الحاضر. وتحتفظ بالدلالة والموقف الذي قيلت فيه (موقفان متشابهان في زمنين مختلفين). نتابع هذه المقطوعة الشعرية التي رددها عبد الوالو في قصة (الوسواس الخناس):

قولوا للراقد راه القافلة سرّات
قطعت الصحاري بلغت القسط المطلوب
بالعلم المتين الغرب حقق رغبات
واحنا تهنا والعالم فينا مغلوب
هدوك دوّنوا التاريخ زادوا صفحات
واحنا عندنا الكل يفهم بالمقلوب
ياك سماهم بنهار القمرة ضوات
واحنا بالليل ذابت القلوب
والسواقي جارية بدم الشعوب
كفاش احنا الضحكة لنا تحلى* ص 33 قرلة المشاهب المغربية.

إن شخصية عبد الوالو ضائعة، غريبة في وطنها، فقدت الأمل والحياة في وطن مهترئ لا يعترف إلا بالجيب المتلئ والسلطة، ولا يتوانى في تحطيم من سولت له نفسه محاولة تجاوز هذا الواقع والبحث عن سبل الحلم والعدل والحقيقة التي لا يطلبها الواحد إلا بالتأمل والبحث.

فهذا الشاهد يؤدي الدلالة نفسها كالتي اداها في زمن مضى، وهو تكرار للتجربة والرؤية على الرغم من تباين الأزمنة.

من أهم وظائف العائد، كونه ذا وظيفة ربطية إبدالية [التصادية]نظمية. ولقد أدى توظيف المثل | الشعر الشعبي في النص البوطاجيني الوظائف كلّها. ندرج جملة الشواهد هذه التي وردت في قصة ( هكذا تحدثت وازنة ) للتوضيح.

"لا يزال مكدسا رابضا أمام اللمات... ( أيقظته ونفضت الغبار عنه، بتلك المكنسة الودودة المسوردة غسلت حياءه " مولاي ولو كان أعمى" من وبها عرضت على الأسوار وسحت أسيالك الفاصلة.... لم تفهم شيئا وما فهم. قال لك أرجعي بعد أسبوع بشهادة تثبت أنك لازلت حية. وقلت له: " المرض يحط بالقنطار والراحة تنزل بالحبة " وقال لك: يصفني مسؤولا ...قلت: " كل من يطالع ينزل وكل من يسمن يهزل. فضحك ولم تضحكي، ولكنك أسفت: المسلوخة تضحك على المذبوحة والمقطمة قالت خلوني نشطح، وقال لك: احزمي عنك وإلاّ طردتك. وقلت: السبع إذا شاب تطمع فيه الذئاب، وقال الراوي ساخرا (...) لم سكت عن الكلام المباح ولم يقل: العدو ما يكون صديق، والنخالة ما تكون دقيق.

أول ما يشدنا في هذا الشاهد، البناء الدقيق والمحكم للحوار بين الشخصيات (شخصية المدير وشخصية وازنه العاملة كخادمة في معهد من معاهد الجامعة) حيث تتحدث الأولى بشكل عادي، مستخدمة اللغة الفصحى، وتجيبها الثانية في كل مرة مستخدمة مثلا كبديل يغني عن:

1) – الإطالة في الحديث، فالمثل يمتاز بالتكثيف الدلالي، بالقصر والسرعة، وبالتالي يحقق الاقتصاد والإبدال ( يبعض من السرد والوصف).

2) – المثل يعبر بعمق وبصدق عن معاناتها وأفكارها.

3) – كما يعبرّ عن مستواها الأقرب إلى السذاجة والعفوية، لذلك نجدها تفضله على اي شكل آخر من التعبير.

4) – كما أنها تحقق وظيفة الربط بين الأزمنة والمواقف والتجارب (ماض|حاضر) وبهذا، فإن المرجعية الشعبية الموظفة في النص البوطاجيني من مثل وشعر، ستصبح شخصية عائدية بالمفهوم الهاموني، وتتحول مقولات السلف مثلما ينعتها ف.هامون، والموظفة في قصص السعيد بوطاجين، عناصر مساعدة على قراءة النص وفهمه في الوقت نفسه، كما أنها تسمح للمؤلف، بالمقابل، الاقتصاد في السرد، والوقوف على المعنى أو المعاني المحددة التي يود نقلها للقارئ مباشرة وبإيجاز. ضف إلى ذلك أنها تقوي محتوى القصص وتكسر رتابة الحكي القائم على الوصف والسرد. كما تعمل على الربط بين موقف| مواقف ماضية متكررة في الحاضر.

# التحليل التداولي للخطاب السياسي

أ. ذهبية حمو الحاج

جامعة تيزي وزو

أثبت المفهوم الجديد للتواصل كيف تمّ الانتقال من لسانيات الجملة الى لسانيات الخطاب.فبعد أن وقفت اللسانيات المعاصرة عند حدود الجملة التي لاقت اهتماما كبيرا ووصفت على أنها وحدة متوفّرة على شروط النظام، وبعدما ركّزت اللسانيات في دراستها على الوحدات الصوتية المميّزة مع علم الأصوات ثمّ بالجملة وبأقسام الجملة مع النحو التحويلي، تقوم بتجاوز الجملة لتصل الى الخطاب مع الفقرة أوّلا ثمّ تسلسل الفقرات ثانيا.

فإذا ألقينا الضوء على اللسانيات القديمة نجد أنّ اللسانيات التاريخية الأروبية أوجدت تصورات جديدة لم تكن متبلورة قبلها، والتغيرات التي أصابت اللغة لم تكن من فعل البشر، بقدر ما كانت ضرورة داخلية.

لقد سمح النحو المقارن من إيجاد القرابة بين اللغات، وبتعرّض للتجديد مع النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد دعا هذا التجديد الى تحليل التغيّرات التي أصابت اللغة داخليا عند عملية الوصف. فما يؤخذ على علم اللغة التاريخي هو أنه لم يسمح بمعالجة موضوع الخطاب معالجة تربطها بكيان اللغة ووجودها.

أمّا في العصر الحديث، فقد شهدت اللسانيات تغيّرا بتجاوزها لحدود الجملة وكذا إهتمامها بما يدعى بالخطاب، حيث أصبح هذا الأخير ملفوظا يستدعي لتحقيقه عدّة عناصر، فما الخطاب إلاّ تتابع من الجمل المترابطة التي تقوم بصياغته على شكل رسالة لها بداية ونهاية.

إنّ الخطاب من المنظور اللساني لا يخلو ممّا يوجد في الجملة التي يعتبرها "أندري مارتيني A.Martinet أصغر مقطع ممثل بصورة كلية وتامة للخطاب. فالشيء الذي حدث هو أنّ اللسانيات لم تنشغل بمجموعة من الجمل بعد تناولها لجملة واحدة.

بعدما ظهرت لسانيات الخطاب التي غرست جذورها في البلاغة (قديما) الى ميدان التحليل البنوي للنصوص تمّ التسليم بوجود علاقة تماثلية بين الجملة والخطاب، فيمكن ان تكون جملة ما خطابا رغم تحديده على أنه مجموعة من الجمل، فقد يصبح الخطاب جملة كبيرة تماما مثلما ستكون الجملة باستعانتها بمجموعة من المواصفات خطابا صغيرا.

بعد وفاة سوسور وبعد فترة طويلة من رحيله لا نجد لسانيا لم يأخذ عنه شيئا، أو لم يترك فيه "سوسور" أثرا من الآثار، ولنا أن نتساءل ما الذي قدّمه "سوسور" للسانيات زمانه ؟ وماذا أثر في لسانياتنا المعاصرة ؟

لقد حاول "سوسور" أن يقدّم للغة اتجاها مختلفا لم نعهده من قبل، إذ يشير إلى اجتماع الكثير من العوامل: النفسية، الاجتماعية، التاريخية، الجمالية، والتداولية، وهي العناصر التي يستدعي اجتماعها وارتباطها فيما بينها تحديد التواصل بالشكل الجديد له ليتضح أنه لم يعد ايصالا خطيا للمعلومات، مادام التواصل يعني أيضا التأثير على الآخر، وجعل المتلقي غير خاضع ولكن مبادرا إلى العمل، وفاعلا، ومدركا، ومستعدا لاستقبال الرسالة، ولمعالجتها ولإعادة صياغتها...الخ، بمعنى أنه يشكلها بالمصاحبة Co-construire إذ أنّ "النظر الى المتلقي ادراكيا يؤدي الى نتائج هامة على مخطط التواصل ذاته، وعلى وضع ودور الفاعلين التواصليين"[1]

لم يعد التواصل مع تحليل الخطاب لعبة للإيصال والإبلاغ، ولكن لعبة للتفاوض Négociation، إضافة إلى عملية الترميز وفكّ الرموز التي تفقد بساطتها تدريجيا.

لقد تغيرت الأمور منذ نهاية الستينيات، بحيث ارتكز الخطاب في هذه الفترة على اللسانيات واللاكانية بحيث قام بادخال اشكاليات جديدة في حقل سيطر فيه تحليل المحتوى والفيلولوجيا، بينما تأتي السبعينيات لتشهد أعمالا تقوم بتحليل الخطاب ومقاربات التجانس اللفظي، ويجب التقرير أنّ مصطلح "الخطاب" يحتمل في حدّ ذاته عدّة استعمالات منها:

1-إنّ الخطاب مرادف للكلام السوسوري.

2-إنّ الخطاب وحدة أكبر من الجملة أو هو ملفوظ أكبر من الجملة بمفهوم "جون ديبوا" J.Dubois[2]

3-إنّ الخطاب ضمن نظريات التلفّظ أو أفعال الكلام هو الملفوظ الواقع في بعده الفاعلي، وفي سلطة المتكلم الفعلية مع الآخرين، كما يدخل في اطار مقام الحديث (موضوع الخطاب، المخاطِب، المخاطَب، الزمان والمكان).

وانطلاقا من هذه العناصر الجديدة التي جاءت مع تحليل الخطاب (أي خطاب)، ظهر مصطلح آخر يدعى بالتداولية Pragmatique التي نشأت في اطار اللسانيات، واستعمل لأول مرّة عند " شارل موريس"C.Morris، ويعرّفه كدراسة للعلاقة التي تربط العلامات بمؤوليها، فقد استعمل مصطلح "مؤول" بالمعنى الذي قدّمه "بيرس" Peirce.

تحدّد مفهوم التداولية بالمعنى الذي ذكرناه كما تحدّد عند فلاسفة أكسفورد بأفعال الكلام"، لم يكن اهتمام "اركيوني" C.K,Orecchioni بالمنظور التداولي الفلسفي قصد التعرّض والتعمّق في الأعمال التي طرّزها "أوستين"Austin و"سارل"Searle، حيث الفرضية الأساسية هي: التحدّث يعني – بلا شكّ – تبادل المعلومات، ولكن هو أيضا تأدية للفعل الذي تحكمه قواعد معينة ( بعضها عالية عند هابرماس)، والتي تزعم تحويل مقام المتلقي وتعديل نظام اعتقاداته أو موقفه السلوكي، وبالتلازم فإنّ فهم الملفوظ هو تحديد محتواه الإخباري وتحديد لتوجهه التداولي.

يتمّ المرور باللغة وبفضل التداول من ميدان كونها نظاما من الأدلة الى ميدان الفعالية والنشاط، وتنظر إليها مختلف التحديدات اللاحقة على أنها نشاط كلامي تتحكّم فيه شروط، تارة ذاتية وتارة موضوعية ومنها توافر شخصين متخاطبين للأول نيّة التأثير على الثاني ويتفاعلان ضمن معطيات الحديث من زمانية ومكانية. ومعرفة هذه العناصرأولية من أولويات الخطاب وهو ما يتبلور في مصطلح السياق الذي يحدّده "فان دايك بفترة من الزمان والمكان بحث تتحقّق النشاطات المشتركة لكلّ من المتكلم والمخاطَب ،وبحث تستوفي خواص (الآن) و(هنا) من الوجهة المنطقية والفزيائية والمعرفية [3]، ويعتبره محمد خطابي ذا دور أساسي في انسجام الخطاب وتماسكه .

ينتقل مفهوم التداولية الى العرب ويتحدّد عند الدكتور "طه عبد الرحمان" في العصر الحديث وفي 1970ليضاهي مصطلحpragmatique فيقول: " ...فإني وضعت هذا المصطلح منذ 1970 في مقابل pragmatique التي صادفتها آنذاك، بالتمييز بين التركيب

والدلالة والتداول على المستوى المنطقي، ...وهي انّ التداول أفضل كلمة يمكن استعمالها لمقابلة لفظة pragmatique...بينما التداول نجد فيه المعنى التفاعلي، ونجد فيه أيضا معنى الممارسة"[4].

تجسّد التداولية عند "طه عبد الرحمان" الممارسة والتفاعل، ممارسة اللغة والتفاعل مع الآخرين، فامتلاك المخاطب للغة وتأديته لها يسمح باقامة علاقات مع الغير، ولكن دون الوقوف عند وظيفة الإبلاغ، فباللغة يمكن المناقشة، الاستفهام، الإثبات، الإعلان،... لتخرج اللغة بهذا الاعتبار عن قصدية التواصل، وإن بدت الوسيلة الأكثر فعالية وتسمح للمخاطب بتأدية عدة أفعال عدا الإبلاغ وتوصيل الرسالة مما ينفي عنها ميزة السلوكية.

إنّ أوّل ما يميز تحليل الخطاب هو الثنائية (أنا) و(أنت) اللذان يسميهما "بنفنست" Benveniste بالاشاريين Les indicateurs معتبرا اياهما دليلين فارغين غير مرجعين بالنظر الى الواقع وغير قابلين لان يملأ إلاّ حينما يستعملهما المتكلم في كلّ عملية من خطابه فكما يقول " مانقونو" Mainguenau: " تتمثل وظيفة (أنا) في نطق المتكلم ب(أنا) أثناء الحديث "[5].

وإن كان القصد من استعمال هذه الكلمات المبهمة عند بعض الباحثين هو الاقتصاد، فإنّ "بنفنست" يعتقد أنّها تدلّ على الدور الذي يمكن ان يأخذه المتكلمون داخل التلفظ، وبالتالي تتضح لنا أهميتها إذ يقول " مانقونو": "تبقى ضمائر الشخص الأكثر ظهورا والأكثر استعمالا من الضمائر"[6]، كما لا يمكن تجاهل دورها في انسجام اللغة، حيث يقول "بنفنست": "إنّ إثبات استعمال (أنا) لا يشكّل نوعا مرجعيا مادام لا يوجد موضوع محدّد (أنا) بحيث يمكن أن نرجع إليه هذه الإثبات"[7].

إنّ ثنائية (أنا) و(أنت) من أهمّ الثنائيات التي جسّدت المحور التداولي الى جانب عناصر اخرى كالزمان والمكان، والأحكام، وموضوع الخطاب ذاته،...ففي هذا السياق لسنا بحاجة الى ان نلحّ على المواضع الوصفية الخاصّة بالتداولية بهذا المفهوم إذ وظيفتها مثلما تؤكد على ذلك " اركيوني" تتمثّل في استخلاص العمليات التي تسمح للملفوظ بأن يدخل في الإطار التلفظي[8]، والذي يشكله المخاطِب، المخاطَب والمقام التواصلي المتمثّل في المعطيات المشتركة بين المرسل والمتلقي والوضعية الثقافية والفنية والتجارب والمعلومات المتقاسمة بينهما حسب "جون ديبو"[9].

لقد حظي الخطاب السياسي بعدد كبير من الدراسات من نظرية الى تجريبية. فقد كانت المدونات المكونة من خطابات لشخصيات عامة، وبرامج أحزاب متعددة ورسائل للدعاية، معطيات أولية لمعالجة النصوص والاستراتيجيات التخاطبية، إلى جانب المواقف الاديولوجية التي تشكل المجال الرمزي للتنظيم ولممارسة السلطة ضمن المجتمعات المعاصرة.

نعرّف الخطاب السياسي على أنه تمثيل للمكان، وتمثيل للجماعة اللغوية، وللعلاقات الاجتماعية، وتمثيل لعلاقة الفرد بالمجتمع الذي يعيش فيه، ووصول الرجل السياسي العصري الى غاياته يعني أنه قد أدرك الكثير من التطورات الحديثة في ميدان البحث في سيكولوجية التواصل. فقد عدّلت الكثير من الخطوات النظرية – في الثلاثينيات من القرن الماضي – النظرة الى التواصل منذ السوفيين والبلاغيين اليونان حتى الحرب العالمية الثانية، فاليوم:

- لم يعد المتلقي ذلك الكائن الأبكم والمجهول.
- لم تعد اللغة ذلك الناقل الشفاف لمقاصد المرسل.

أما الرجل السياسي فيجب عليه أن يكون باعتباره مرسلا[9]:

– ذلك الذي يجعل كلام مجموعته مستحسنا، أي الذي يتحدث الى جمهوره بالكلام الذي ينتظره منه.

– ذلك الذي يحمل كلام المجموعة التي ينتمي إليها، الذي يقول كلاما يتعرّف المتلقي من خلاله على نفسه.

– ذلك الذي يحمل كلاما مسموحا، ولكن في الوقت ذاته يصنع السلطة.

– ذلك الرجل الذي أختير من طرف أقرانه لتمثيلهم، وذلك البطل الذي يقوم بتوجيههم.

تعتبر الدراسة التداولية للخطاب السياسي دراسة داخلية ولكنها تركّز على التلفظ، والخطاب السياسي كما يقول "غجليون" Ghiglione في 1989 هو "خطاب التأثير" حيث أن الهدف هو التأثير على الآخر وجعله يبادر الى العمل، ويفكّر، ويعتقد، ...الخ، والتركيز على التلفظ يعني أن التلفظ السياسي لم يعد رهين الكتابات ووراء المحتويات، فبعدما تطوّر المجتمع تقنيا أصبح يسلّط الضوء عليه أمام الكاميرات والمكروفونات،... وغيرها.

إن فعل التأثير لا يأتي منعزلا عن الفعل التلفظي والانجازي وهذا ما يتجسد في أفعال الكلام، فيمكننا الانطلاق من فكرة أن معظم الأفعال السياسية أفعال خطابية أي أفعال تؤدى بواسطة الخطاب، والتداولية التي هي استعمال للعلامات من طرف المتواصلين وعلى الخصوص استعمال العلامات اللسانية الى جانب العلامات غير اللسانية ساهم في تحليل الخطاب، وباستغلال مجموع المعطيات السياقية والخارج - سياقية، فبتوافرها كفاية يمكن اخضاع الخطاب السياسي للمبهج التداولي، ويمكن أن يقسم حسب "أوستين" الى ثلاثة أقسام:

- المخاطب يقول شيئا (شيء له معنى) ←——— المستوى التلفظي
- المخاطب يفعل شيئا بقوله ما يقول ←——— المستوى الانجازي
- المخاطب يولد أثرا في متلقيه ←——— المستوى التأثيري

يتحقق الفعل الكلامي في سياق محدد عن طريق معطيات زمكانية وسيسيو- تاريخية والفعل الكلامي مرتبط بذاتية المتلفظ، فعندما يتحدث الرجل السياسي فإنه يؤدي أدوارا يتموقع بالنسبة لغيره، ويعبر عن علاقات قصدية ازاء الأشخاص وازاء العالم الذي يعيش فيه فالفعل الكلامي "ليس هو ذلك الفعل الذي يمكنه التحقق في الكلام فقط، ولكن الفعل المحقق سواء انتمى الى نظام اللغة أو انتج بتوافر ظروف سسيو- نفسانية للتواصل"[10].

ينتج الخطاب السياسي في اطار مؤسسة سياسية (مواجهة الطبقات السياسية والمجموعات الاجتماعية المنظمة في شكل أحزاب، النقابات، والتجمعات ..) من طرف فاعل سياسي (منظمة أو شخص يقوم بتنظيمها) ويجب أن يركز الخطاب السياسي على وجود مصاحب للمتخاطبين، بحيث ينقل الراهن الذي يعيشه كل من المتلفظ والمتلقي.

يتضمن هذا الوجود في أغلب الأحيان الاستعلام الآني للأحداث بالنسبة لمقام الإنتاج، فيمكن أن يعرف الخطاب السياسي في هذا المقام ب "الخطاب الذي يهدف الى التدخل في نقاش عام حول اشكالية حاضرة لإقناع مجموعة محددة من الأشخاص ذات موقع سياسي محدد"[11].

فقد فضلت تسمية "فعل الإنتاج" في هذا المقام بالذات من تسمية "فعل التلفظ" بسبب تعدد مصطلح التلفظ من جهة، والدلالة على أن هذا المجال محدد بواسطة مميزات أو خصائص مادية للنشاط الكلامي من جهة أخرى.. وهذا الأخير يمكن تحديده بواسطة ثلاثة عناصر

1- المنتج ( الملفّظ/ المخاطِب): الذي يكون مثل كلّ هيئة ينبعث منها هذا النشاط، ويتعلق الأمر عادة بمنظومة إنسانية.

2- المخاطَبون: وهي العناصر البشرية المتواجدة خارج نشاط الانتاج بمعنى أنها قابلة لادراك ذلك الانتاج والاجابة عنه ومتابعته أيضا، والمنتجون المصاحبون يتميّزون عن غيرهم بمشاركتهم في الانتاج الكلامي وهذا حال النقاشات السياسية، بينما يشاركون بعلامات غير لسانية حال الخطابات الأحادية الاتجاه.

3- لمكان وزمان الفعل الإنتاجي وضعية مماثلة لما يدعى بالقناة في نظرية التواصل، يحدّد المكان المجال الفيزيائي ويتحدّد الزمان بزمان الانتاج الكلامي.

يتحقّق دخول المخاطِب السياسي في اطار خطابه باستعمال بعض الكلمات النحوية (ضمائر الشخص، الصفات، وضمائر الملكية )، بالإضافة إلى توظيف بعض اللواحق الكلامية المطابقة للشخصية الخطابية (أنا) و(نحن)، فيمكن ملاحظة بعض الضوابط في الخطاب السياسي مثل العودة الى المعايير التضمينية ل"يجب علينا" التي ينطق بها السياسيون بهدف تشجيع الجماهير وكذا توظيف صيغة " أريد"، أو "أرغب" ...

يستعمل المخاطِب السياسي أغلب الخطابات صيغة (نحن)، فإن كان من الممكن أن تتطابق (أنا) و(نحن) في حال الخطاب بمفهوم "بنفنست"، فإنّ "اركيوني" تعتقد عكس ذلك إذ تقول: "لا يمكن أن يتطابق (نحن) مع (أنا) الجمع إلاّ في حالات شاذة ونادرة »[12]. بينما يندر توظيف (نحن) بمعنى (أنا) ويتوقّف على إرادة المتكلم كما يصعب استعمال (نحن) بمعنى (أنا) في حالات مميّزة أين يستلزم الأمر من المتكلم اسناد الأوضاع إلى ذاته، يقول "بيار أشار" في هذا الصدد "من الصعوبة بمكان أن نحدّد مدى التطابق بين الضمير المجهول والضمير الشخصي(نحن) المستعمل في الممارسة الشفوية" »[13].

تؤدي بنا القصدية التواصلية إذن الى البحث عن متضمنات الخطاب التي لاتتضح إلاّ بالكشف عن القوانين التي تميّز الخطاب وتحرّكه، أي أنّ هناك قوانينا تدخل في توظيف المعنى الضمني لأنّ المخاطِب السياسي لا يلجأ الى الأقوال الصريحة للتلفّظ بها بل يسعى الى توجيه المخاطَب الى التفكير في الشئ غير المصرّح به، فللخطاب جانبان:الظاهري والضمني، ولا يمكن التأكد من مطابقة أحدهما للآخر ذلك نظرا لحجم المضمر أو المحذوف الذي يكون كبيرا، وفي

هذه الحالة فإنّ الإرسالية الناجمة عن كلّ ذلك لا تعبّر إلّا عن جزء صغير من التواصل الكلّي»[14].

وحتّى يحقّق الخطاب السياسي فعاليته يعمد المخاطب عناصر تجعله يوحي إلى الملمح وما على المتلقي إلاّ ادراك مآل أقواله دون الافصاح بدوره، وإن تساءلنا في أغلب الأحيان عن مقاصد المتكلم، وما تحمله الكلمات من دلالات، فذلك لأنّ القدرة التواصلية للإنسان في جزءها الأكبر ضمنية[14]، فليس كلّ ما يتلفّظ به المخاطب السياسي واضحا بصفة جليلة.

يتبلور ما هو غير واضح في الخطاب في مقولات الافتراضات المسبقة présupposition والأقوال المضمرة Sous-entendus التي ترتكز على التأويل بالدرجة الأولى، فإن كان المتلقي لا يستطيع أن يكشف عن معارف المخاطب إلاّ ما يتضح على لسان هذا الأخير، فإنّ جزءا كبيرا من تلك المعارف يبقى مجهولا لدى المتلقي، وبالتالي يبقى غير مؤثر على تفكيره، مما يجعله غير باحث عن المفاهيم الخفية، ومكتفيا بما يصرّح به المتكلم.

فالعديد من التلاعبات التداولية تقول أنّ الجمل بدلالتها الموضوعة عن طريق علم الدلالة تستعمل غالبا لإيصال المعلومات الصريحة في الدلالة الجانبية، فإذا دعا عمر محمدا الى السينما ويجيب محمد بقوله: "لدي الكثير من الأعمال غدا" فذلك يجعل عمر يستنتج أنّ هذه الاجابة تتضمّن رفضا لدعوته، إذن ظاهرة الافتراض المسبق تماثل التضمين التحادثي ولكنها تتميّز بكونها غير مفصولة عن القيم الدلالية للجمل.

لقد كانت ظاهرة الافتراض المسبق أثناء القرن العشرين موضوع نقاشات فلاسفة اللغة أكثر ما كانت عليه عند اللسانيين لأنّها ترتبط بإشكالات منطقية هامّة ويمكننا الإحالة إلى المثال الشهير " ملك فرنسا أصلع" ل"جون سرفولي"[15] وهو المثال الذي يفترض وجود شخص يمكن أن ترجع اليه العبارة " ملك فرنسا".

فعكس محاولات بعض اللسانيين فإنّ ظاهرة الافتراض ليست مقتصرة على اعتبارات دلالية فقط، ففي غالب الأحيان يستوجب علينا الاستعانة بالاستنتاجات السياقية لفهم افتراضات ملفوظ ما، إضافة إلى أنّ "ديكرو" قد بيّن أنّ افتراض المعلومات في الملفوظات بدلا من وضعها بشكل صريح يمكن أن يلعب دورا بلاغيا أو خطابيا كاملا.

نتساءل في كثير من الأحيان عن الفائدة الاستراتيجية للافتراض، فنقول بأنّ الحيلة اللغوية هي التي تضع المتلقي في حيرة وذلك من جهتين: فمن جهة يستدعي ذلك الافتراض نوعا من الوقت لأنّه يجب أن يستخلص من أعماق الملفوظ واعادة تشكيله عن طريق الاستدلال الجيّد، وهو ما يشكّل اجابة المتلقي ومن جهة أخرى يبيّن "ديكرو" أنّ للافتراض وظيفة تداولية تتمثل في جعل المخاطَب في اطار حجاجي لا يسعه إلاّ تقبّله.

يمكننا القول أنّ التداولية التي ارتبطت باللسانيات وبالفلسفة أكثر من العلوم الأخرى تحمل شبكة من العناصر والمفاهيم التي لم تتضح معالمها لا قبل "سوسور" ولا في المنظور السوسوري، إنّها عناصر تساهم بعلاقاتها المتشابكة في جعل الخطاب منسجما. والتحليل التداولي لهذه الخطابات لم ينشأ من عدم، ولكن هو خطوة ملازمة لتطور المنهج البنوي الذي تحدّث عنه "سوسور".

لم يعد النّص قابلا للتحليل على المستوى اللغوي فقط، ولكن يستدعي تحليله العناية بالعناصر غير اللغوية التي تعطيه أبعادا متعدّدة ولا تنفصل عن القول ذاته، يقول "تودروف": "لا تؤثر الحالة غير لغوية من الخارج كقوّة آلية ولكنّها تقحم في القول على أنّها وحدة أساسية في البنية الدلالية »[16].

ومن العناصر التي شكّلت المحور التداولي نجد الضمائر التي تجسّد الشخصيات المتحدثة أ المتخاطبة (الحاضرة منها والغائبة)، وتحديدها يستدعي تحديد الدورالذي يؤديه المتخاطبون والمقام التواصلي الذي يتواجدون فيه، تقول "اركيوني": "لا يمكن احصاء الوحدات الذاتية في العملية التلفّظية دون النظر إلى الوحدات اللغوية التي ندعوها ب"المبهمات" أو "الضمائر" المعرّفة مؤقتا ب"مجموعة من الكلمات التي يختلف معناها باختلاف المقام»[17]، وكذلك الأفعال الكلامية التي لا تنفصل عن الأقوال. فإذا أخذ التواصل بمفهوم التأثير فإنّ المراحل التي تبلور انتقال القول من المخاطِب الى المخاطَب هو ما يدعى بالفعل الكلامي، ولأهميته خصّه "أوستين" بكتاب كامل.

أما متضمنات الخطاب فقد جعلتنا نبحث في سطح القول وفي أعماقه أو ما يعرف بالتأويل، فالقول المضمر يحتوي كلّ الأخبار القابلة لأن تكون محمولة بواسطة الخطاب، فهي تقوم على قصدية المتكلم، وعلى حدس المخاطَب الذي يلجأ الى الحسابات التأويلية لفكّ

رموزهن والمحوء الى توظيف الاقوال المضمرة خاصة في السياسة قد يرجع الى أسباب كثيرة تمنع المخاطب من التصريح، وقد تكون محدّدة في مقام التواصل، والاستعانة بالضمني يكون في أغلب الأحيان بهدف تمرير الخطاب الى المتلقي كحيلة لبلوغ الغايات المنشودة.

ولا يمكن لأي خطاب الاستغناء عن الافتراض المسبق، فهو يعتبر الأساس الذي ترتكز عليه في تماسكه العضوي، حيث قول "اركيوني": "يجب اخذ الحذر عند زعم أنّ المحتويات المفترضة لا يمكنها ان تكون أساسا للترابط التخاطبي"[18]، ذلك أنّ الترابط الذي يقوم على الافتراضات تخضع لقيود صارمة مقارنة بذلك الذي يرتكز على المحتويات المثبتة.

تبدو العلاقة القائمة بين كلّ هذه العناصر واضحة إذ أنّ الافتراضات المسبقة مسجّلة وموجودة في اللغة، وتكون ذات طبيعة خفيّة، تقول "اركيوني" في هذا الصدد: "سوف نعتبر الإفتراض المسبق كلّ المعلومات غير المصرّح بها، والتي تنقلها بنية الملفوظ الذي يسجّل في اطاره مهما تكن خصوصية الاطار التلفّظي"[19].

إنّ هذه المواضيع التي تميّز الخطاب السياسي – مثلما يمكنها أن تميّز أي خطاب آخر- تبيّن أنّ ما يضع العلاقة بين اللغة والعالم ليست الجملة ولكن الخطاب، ولا يتمّ في هذه العلاقة الثابت الأفعال دائما، إنّما يتمّ إظهار المواقف وصياغة الإشكاليات، والرسالة يمكنها أن تؤدي أكثر من وظيفة عدا تلك التي تعني الاحالة الى العالم فقط، بحيث تتعدّد وظائفها من التعبيرية، الى التوجيهية ....

فالتداولية وإن تشعّبت في عناصرها ليست مفصولة عن حركية التفكير المعاصر الذي أصاب مجموع العلوم الإنسانية والاجتماعية والتي تبدو أنّها تشكّل الهدف الأساسي لنظرية التواصل.

الهوامش:

1-A .Trognon, J.Larrue, Pragmatique du discours politique, Armand colin Editeur, Paris 1994, P 27.

2-J. Dubois, Dictionnaire de linguistique, Librairie Larousse, Paris 1973.

2- *انّ أفعال الكلام التي تحدّث عنها "أوستين" في كتابه How do you thing with words في 1962 تؤكد على أن وراء كلّ قول بعد من الأبعاد الكلامية أو السلوكية.

3- فان دايك، النصّ والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق، بيروت 2000، ص 258.

4- د/طه عبد الرحمان، الدلاليات والتداوليات" أشكال الحدود"، البحث اللساني والسميائي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومحاضرات رقم6، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1984، ص 299.

5-D. Mainguenau, Eléments de linguistique pour le texte littéraire , Dunod 3ème Edition, Paris , P 03.

6-D. Mainguenau, Op .cit, P 07.

7-E.Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Tome 1, Gallimard, Paris 1966, P 252.

8-C .K, Orecchioni, L'énonciation de la subjectivité dans le langage, Armand colin éditeur, Paris 1990, P 35-36.

9-A.Trognon, J. Larrue, Op. cit, P 39.

10-M. Martin Baltar, De l'énoncé à l'énonciation, une approche de fonctions intonatives, Credif Didier, Paris 1977, P 26.

11-J .P, Bronckart, Le fonctionnement des discours, Un modèle psychologique et une mémoire d'analyse, Delachaux et Niestle éditeur, Neuchatel , Paris 1985, P 102.

12-C. K, Orecchioni, Op.cit, P 40.

13- بيار أشار، مسيولوجية اللغة، ترجمة عبد الله تروّ، ط1، منشورات عويدات، لبنان 1996، ص 88.

14- محمد الخناش، البنوية في اللسانيات، ط1، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء 1980، ص 193.

15-J. Cervoni, L'énonciation, P.U.F, Paris 1987, P120.

16-T .Todorov, M. Bakhtine, Principes dialogiques, Editions du seuil, Paris, P 67.

17-C. K, Orecchioni, Op.cit, P 34.

18-C .K, Orecchioni, L'implicite, Armand colin éditeur, Paris 1986, P 32-33.

19- C.K, Orecchioni, Op. cit, P 25.


ترجمات

# من أجل السيرة الذاتية[1]

# حوار مع فيليب لوجون

**أجراه ميشال دولون**

**ترجمه د. محمد بحياتن**

**إن كتابة السيرة الذاتية هي في المقام الأول ممارسة فردية واجتماعية غير مقصورة على الكتاب. فيما يلي حوار مع أحد الدارسين المثابرين للكتابات الحميمية.**

لقد أصبح فيليب لوجون *philippe Lejeune* المختص حجة في السيرة الذاتية وجميع أشكال الكتابة الحميمية. ولد في 1938 في صلب أسرة من الجامعيين وهو من خريجي المدرسة العليا الموجودة في شارع أولم *rue d'Ulm* و حامل للدكتوراه وعضو في المعهد الجامعي لفرنسا، وهو أستاذ معروف بعلمه وكثيرا ما تأتيه الدعوات من جميع أصقاع العالم. وقد كان في مقدوره الاكتفاء بشهرته بجعله الكتابة الحميمية مجالا للبحث كغيره. ولكنه فضّل الانصياع لدوافع الكلام الذاتي بأن أصبح مناضلا من خلال الجمعية من أجل السيرة الذاتية وتراث السيرة الذاتية *L'association pour l'autobiographie*[2]. إن المحررين لمن يكتبون اليوم يستثيرون دون ريب اهتمامه، بيد أنهم يهمونه أكثر من الشهادات *Témoignages* عن الماضي. في الملف الذي نشرته مجلة *Magazine littéraire* حول اليوميات الحميمية في افريل 1988، يوجد مقال له ختمه بدعوة للشهادة عن كتابة اليوميات. ومن هذه المدونة، تمخض كتاب سماه " كراسي العزيز" *Cher cahier* واتسع البحث وامتد بفضل الجمعية وبلدية أمبريو بوقي *Ambérieu en Bugey* التي وضعت مكاتبها تحت تصرفه. وهكذا أصبح الجامعي الذي اختار عدم مغادرته جامعته بفيلادانوز

---

1- مجلة Magazine Littéraire، العدد9، 4، 2002، ص20_ 23.

2- عنوان الجمعية: 10شارع لسيدي_ بونيد 1500.أمبريو - بوقي.

*Villetaneuse* كذلك *démarcheur* و كيلا لا يكل وجماعة فصولية للاعترافات التي تدوّن في بقاع العالم.

- أنتم تشتغلون منذ ثلاثين سنة حول كتابة الأنا. ألا يزال موضوعكم هو نفسه أم يتغير؟ لقد اقترحتم عدة تحديدات ممكنة للسيرة الذاتية..

• في البداية، كنت أحلل نوعا أدبيا، وكنت أركز على الأدب الرفيع وعلى الآثار الكلاسيكية، وهو أمر مشروع تماما والحال أنني لم أعدل عن هذا: لا يوجد ما هو أجمل من الآثار الجميلة أو التحف. مع مرور السنين، أدركت - وكان ذلك اكتشافا متأخرا - بأن السيرة الذاتية ليست نوعا أدبيا إلا على نحو ثانوي. فكتابة السيرة الذاتية هي أولا ممارسة فردية واجتماعية غير مقصورة على الكتاب. فليس من العدل الاقتصار على دراسة سير ذاتية أدبية. فكل نصوص السير الذاتية لافتة للانتباه، وهكذا اتسع اهتمامي بحيث أصبح يعنى بما يكتبه الناس جميعا.

كنت واحدا من هؤلاء الناس وسأذهب إلى القول، في شكل طرفة بأني لست بجامعي مختص في الجامعة. فالسبب الذي جعلني أعنى بكتابة السيرة الذاتية هو سبب شخصي في المقام الأول، إنها ممارسة أقبلت عليها منذ سن المراهقة. وكان علي أن أقضي بعض الوقت حتى أدرك بأن موضوع الدراسة الجامعية والممارسة الشخصية يمكن أن يقترنا. وهكذا قمت بما يشبه اللف، عن طريق الأدب، لكي أقوم في الرحلة التالية بإعادة إدماج الأدب في منظور انتروبولوجي أوسع. وهذا التوسيع قد أدى بي، لا إلى التخلي، بما أنني أواصل إلى غاية اليوم الاشتغال على الكتاب الكبار، بل إلى ضم دراسة كتابات الأشخاص العاديين إلى دراسة الأدب. هناك نوع آخر من التوسيع يتمثل في الانتقال من السيرة الذاتية إلى اليوميات، التي هي نوع مجاور لكنه متميز. فالسيرة الذاتية أقل انتشارا من اليوميات، فهناك في فرنسا ما يقارب الثلاثة ملايين من الأشخاص الذين يمارسون اليوميات. بيد أننا نعرف السير الذاتية المنشورة في حين أن اليوميات المخطوطة والخاصة تفلت من القراءة.إن يوميات الكتاب المنشورة معقدة للغاية ولكنها ليست ممثلة لهذه الممارسة الجمة.

إذن هناك توسيع لما يكتبه الناس البسطاء وتوسيع للأنواع: من السيرة الذاتية إلى اليوميات الشخصية وكذلك توسيع للأوعية المختلفة: فتصوير الذات لا يحصل فقط في الكتابة أو القيام بحصيلة حول ذواتنا، هناك وسائط أخرى غير الورق أو الكتابة. لقد اهتممت بمشكل تصوير الذات في الرسم والتصوير الذاتي *autoportrait* ثم بمشكل السينما. وقد نشرت دراسة صغيرة وشاركت في لقاء حول" السيرة الذاتية والسينما "في 1999 بأمبريو بولي. كما بحثت، وإن بشكل سريع، بالسيرة الذاتية في الأشرطة المرسومة، وهي نوع في أوج الانتشار حاليا. وحديثا جدا، وبقصد العودة إلى اللغة المكتوبة، ولكن مع وسيط مختلف، أصبحت مولعا باليوميات على مواقع الأنترنات. إذن حصل التوسيع صوب اتجاهات مختلفة، وعدلت عن الدراسة الأدبية الصرف للنوع من أجل تبني وجهة نظر اعم، لست أدري ما إذا كان يجب أن أقول أنتروبولوجيا. في كل الأحوال، عاشرت أحيانا في عملي، وهذا منذ عشرين سنة، المؤرخين وعلماء الاجتماع وعلماء الأنتروبولوجيا أكثر من معاشرتي الأدباء.

- عندما تتحدثون عن المنظور الأنتروبولوجي، هذا لا يعني بأن ممارسة السيرة الذاتية لا يؤرخ لها.

• تماما، بما أن إحدى أفكاري التي وجه إليّ نقد بصددها هي أن السيرة الذاتية لم يكتب لها الوجود دائما، وبأنها ليست وجهة *vocation* أساسية للإنسانية. استخدمت في كتابي الأول الذي عنوانه "السيرة الذاتية في فرنسا" *l'autobiographie en France* عبارات استفزازية أثارت ردات فعل. إن تاريخ السيرة الذاتية، كما كنت أتصوره، بدأ بأوربا ليس إلا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، واتخذت عند جان جاك روسو صورة الأب المؤسس. وكنت أعتقد أن ما سبقه هو بمثابة ما قبل تاريخ. إن هذه الطريقة المتحيزة في النظر إلى الأمور قد صدمت بعض العقول التي هي أكثر دراية من عقلي !

- لقد انتقد جورج قوسدرف *georges gusdorf* خاصة تحليلكم في الكتاب الذي أفرده للكتابات عن الذات *Ecritures du moi* .

• أصر على القول بأني معجب أيما إعجاب به. إن قراءة مقاله المنشور في 1956: شروط وتخوم السيرة الذاتية *conditions et limites de l'autobiographie* هي

أحد الدواعي التي جعلتني أعمل النظر في السيرة الذاتية. إني أحترم جدا صورة وعلم وذكاء جورج قوسدرف، ويبدو أنه لا يبادلني هذا الشعور. بوجه عام، يمكن القول بأن لنا وجهة نظر مختلفة إزاء التاريخ. في كتابه الضخم المكون من جزأين الصادر في 1990، يرتقي بأصل السيرة الذاتية إلى الكتاب المقدس وآدم وحواء، الأمر الذي يبدو لي وهما، أي الوهم الذي يدعو إلى الاعتقاد بأن كل شيء قد وجد على الدوام. فالتاريخ وفق هذا التصور إنما هو اكتمال هذه الأصول وفي نفس الوقت تدهور. ففي كتابه هذا، يقضي وقته كله في نقد تدهور الأزمنة الحديثة. إن لي في هذه المسألة وجهات نظر أكثر ليونة. أعتقد أن كل الأشياء لم توجد على الدوام، وبأن أشياء كتب لها الوجود ومن جهة أخرى، فإن الأنواع الأدبية كما الأشخاص، تبتدع أساطيرها. لقد سعيت إلى محاربة هذه النزعة، غير أنه من المحتمل أن أكون قد استسلمت بدوري لها من خلال رغبتي في ردّ العديد من أشياء حداثتنا إلى روسو rousseau . يبقى أن غريزة السيرة الذاتية قد أصبحت ظاهرة اجتماعية هامة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. وقد أصبحت كذلك تدريجيا إثر العديد من التطورات. التقاليد الفلسفية والأخلاقية آتية من العهود القديمة: إن محاسبة الضمير التي دعا إليها فيتاغورس وبعد ذلك الرواقيون استعادتها المسيحية. إن هذا التقليد المسيحي أمر بديهي للغاية. من جهة أخرى ،هناك بروز أدب الفرد في نهاية العصر الوسيط، الذي وإن لم يكن حيميا، إلا أنه قد جعل كل ما حدث في نهاية القرن الثامن عشر أمرا ممكنا. لا شيء خرج من العدم، بيد أن تحولا عميقا قد حصل آنذاك. سأتناول مثالا آخر، وهو البحث الذي أجريه الآن حول أصل ومنشأ اليوميات الشخصية لَمْ توجد قبل النهضة؟ كانت هناك كتابات الحساب وحوليات الأحداث العامة، فظاهرة الكتابة يوما بعد يوم كانت موجودة، ولكن ما لم يكن موجودا هو فكرة جعل هذه التقنية في خدمة الفرد. لهذا الأمر لم يكن له صلة مباشرة بالدين: لقد أمكن لليوميات البروز بسبب تحولين حاسمين للمجتمعات الغربية: تحول العلاقة بالوقت المرتبط بابتكار الساعة الميكانيكية (بداية القرن الرابع عشر) وانتشار الورق الذي لم يحل محل القضيم المجمول للكتابات العمومية والرسمية فحسب، بل لوحات الشمع الصغيرة العابرة التي كانت تسخر للكتابات الخاصة. اختفت اللوحات في حوالي 1500. إن اليوميات الروحية التي ابتكرتها إينياس دي لويولا Ignace de loyola واليسوعيون، ليست سوى نتيجة لهذا التحول الجم. اليوم، نحن

بتعدد لحولات جديدة، وهذا أحد الأسباب التي جعلتني أدرس بحماس اليوميات على الأنترنت. فهذا الوسيط الجديد قد غير بعض شروط إنتاج نصوص السيرة الذاتية ومن ثم ولّد أشكالا جديدة. إن شعاري وديني هو النسبية والتطور.

– في توصيفكم هذا الذي تصدرونه مجال نشاطكم، هل تصمون بشكل مبرم النصوص المبلورة من أجل غاية أدبية وإرادة التطبع ونصوص جمع ذكريات الأمس واليوم على صعيد واحد؟ هل يجب أو لا يجب إعادة إدراج الاصطلاح والحكم الجمالي؟

* لماذا لا نضع أولا الكل على نفس الصعيد؟ أرى بأنه يستحيل معرفة أين يبدأ وأين ينتهي الأدب. من جهة أخرى، عندما نتحدث عن الأدب، كثيرا ما يحصل التخليط بين وصف الحال وتقدير الوجهة. فالنقاشات حول هذه القضايا يعتريها الغموض اللانهائي وغير الجدي. نقصد بالأدب الرغبة في بناء موضوع يُحدث تأثيرا في شخص آخر – وهذا ما يسمى عادة بالفن، الذي لا أكن له كل الاحترام فحسب، بل الذي يستهويني كثيرا. إذا تعلق الأمر ببناء الموضوع الأجمل والأنجع والأدق ما أمكن، فمن البديهي أن السيرة الذاتية لها صلة بالأدب. إن ما يدهشني هو أن السيرة الأدبية ظلت في كثير من الأحيان، إلى غاية القرن العشرين، مستهجنة من قبل الذين يحتكرون الأدب. فلا نجد عند كتاب مختلفين أمثال برونو تيار Brunetière ومالارمي Mallarmé سوى صرخة واحدة. فبرونو تيار كان يصفها بالوقاحة ومالارمي بالتحقير. اليوم أيضا لا تزال مقصاة من الأدب من لدن بعض المفكرين المتحذلقين الذين يرون بأنه يتعذر إنتاج خطاب واقعي وخطاب جمالي في الآن نفسه. لحسن الحظ. تغيرت الأمور خلال القرن العشرين، إذ أصبحت السيرة الذاتية شيئا فشيئا، على الأقل لدى بعض الكتّاب، ممارسة طليعية ومجالا فيه أشياء جديدة يجب أن تكتشف وأشكال جديدة يجب أن تبدع. سأضرب عن ذلك مثال ميشال ليريس Michel Leiris . فالموقف الذي تبناه في l'age d'homme و la règle du jeu مضرب للأمثال، فهو يريد أن يصالح بين البحث على طريقة جان جاك روسو وتضحية وهبة من النفس للحقيقة الأنثروبولوجية والعمل الشعري على الكلمات. إن هذا العمل ليس من قبيل الخيال أو التخييل، فهو لا يهدم مشروع الحقيقة، بل يصاحبه لكي يكتمل وينجز. هذا الدفع المزدوج، الحقيقة والجمال، نلفيه عند الكتّاب الآخرين. بالنسبة لهم، إن بلوغ الحقيقة يمر عبر ابتداع أشكال جديدة. إنهم

يحتلون السيرة الذاتية من أشكال السيرة التقليدية والحاجة من أجل الابتكار للاشتغال على اللغة. وهذه حالة جورج بيريك *georges Perec* و كلود مورياك *Claude Mauriac* على سبيل المثال. لقد ابتكروا آليات للغة بسيطة في الظاهر لم يفكر فيها أحد أبدا، والتي تحدث في القراء آثارا قوية جدا، مع البقاء في مجال الحقيقة. في نصوص السيرة الذاتية لجورج بيريك، لا توجد لذة رمزية في الخيال، بل توجد رغبة الالتصاق الجم بالواقع المرير. وهذا أيضا نجده عند كلود مورياك الذي يشتغل انطلاقا من نص يومياته الخاصة للقبض على ما لا يقبض، أي جوهر الزمن. إن تجربته بحوزة هذا الروح التاريخية للحقيقة. وهناك مثالان لعمل فني يجري خارج مجال الخيال. إننا في مستوى عصرنا الاعتقاد بأنه لا وجود للفن إلا في مجال الخيال، وأن كل شكل من أشكال الفن خيال.

- تعودون من جديد على تحديد للأدبي بوصفه ما يسمح بفهم الكائنات البشرية وعصرهم فهما جيدا عبر العمل الشكلي.

• أجل، إن هذا أمر بديهي. نحن نفكر بالأشكال التي تعلمناها والتي نعمل على تحويلها. نحن نكرر و لا يمكننا العثور على حقيقة جديدة إلا من خلال ابتداع أشكال جديدة. بيد أن للأدب نجاحاته وإخفاقاته وتوجد في صلب نصوص السيرة الذاتية قوة ليست بقوة أدبية فحسب. فللسيرة الذاتية موارد أخرى وخاصة لذة الشهادة وقوة التزام الشخص الذي يتحدث. أريد أن أضيف تدقيقا حول ميثاق السيرة الذاتية. ربما لم أشدد عليه كثيرا في 1975: فهو ليس مرجعيا فحسب بل علائقي *relationnel* . فالسيرة الذاتية ليست نصا تاريخيا فحسب حيث يلتزم المؤلف بقول الحقيقة، على خلاف الخيال حيث لا يلتزم المؤلف بأي شيء. بل يقترح على القارئ الظاهر بالتصديق ويجره إلى تقاسم لعبة لذيذة أو باهرة. إن السيرة الذاتية، على خلاف الخيال، ولكن أيضا على خلاف السيرة *biographie* نص علائقي: المؤلف يطلب من القارئ شيئا ما ويقترح عليه شيئا ما.

- أكثر مما هو عليه في الخيال؟

• أجل، هناك شيء خاص جدا. المؤلف يطلب من القارئ أن يحبه بوصفه إنسانا و يشاطره فيما يذهب إليه. إن خطاب السيرة الذاتية يستلزم طلب الاعتراف، و هذا ليس حال

خطاب الخيال. فكاتب الخيال يطلب من القارئ ما إذا كان خياله طيبا وناجحا. فالإنسان الذي يكتب عن حياته والذي يعرضها عليكم، يطلب منكم الاعتراف والتبرئة والقبول الذي لا يتعلق بنصه فحسب بل بشخصه وحياته. القارئ إنما هو موضوع طلب حب أو هو في موضع مجلس القضاء، الأمر الذي قد يبعث على الإزعاج. لاسيما وأنه قد يحصل أن تتطلب السيرة الذاتية - وهذا أمر أكثر إزعاجا - أو توحي بالتكافؤ. فروسو، في استهلال اعترافاته *confessions* يتحدى قارئه بأن طلب منه أن يقوم بما قام به هو. وهذا من الأسباب التي تجعل السيرة الذاتية مغايرة، بيد أنها لن تصبح أبدا شعبية، فالناس ليسو جميعا مستعدين لقبول حتى فرضية هذا التكافؤ. السيرة الذاتية معدية والعديد من القراء يحترزون من مثل هذا التهديد. وهذا معناه لنقول بأن هناك ديناميكية خاصة بخطاب السيرة الذاتية. وحتى إن كان النص خاليا من الإتحاف فإن قوة تبليغ السيرة الذاتية من قبل شخص يحسن الحديث عن حياته يمكنه إحداث تأثيرات قوية. كما أن قارئ السيرة الذاتية هو شخص يبحث عن الصلة وسحر الدخول في وجود شخص آخر. إذن إنه من الصعب تقويم قوة نصوص السيرة الذاتية بمعايير شكلية أو أكاديمية.

- حقا لا يمكن ردّ الأدبي إلى المدرسي أو الأكاديمي. ولكن حين تشيرون إلى شخص يحسن الحديث عن حياته حتى عبر تراكيب غير سليمة، فأنتم تضعون تراتبية باسم نجاعة النصوص.

* أنا لا أرغب في وضع تراتبية، أنا أسعى إلى فهم ما يجري حين نقرأ: فقارئ السيرة الذاتية حساس ومشوش حيال عدد من الأشياء. يمكنه أن يقبل على ما يتوافق مع تجربته الخاصة ليس إلا أو أن يعتريه الفضول لمعرفة حيوات (جمع حياة) أخرى مختلفة عن حياته. يمكنه أن يمارس أيضا قراءة من الدرجة الثانية، أي نوعا من الاستمتاع يجد فيه بنفسه بناء جزء من النص أو جزئيا فيما هو معروض ظاهريا للقراءة. إن هذه المشاركة وهذا الانخراط وهذه الفسحة تضعه في موضع مغاير لوضع قارئ الخيال.

ـ أنتم تضعون تعارضا بين نص السيرة الذاتية والنص الخيالي، غير أن كتابا أمثال بنيمين كونستان benjamin constant أو ستندال Stendhal قد حاولوا اعتماد جميع التدرجات التي تفضي إلى الانتقال من السيرة الذاتية إلى الخيال.

• بطبيعة الحال. التقابلات ضرورية للبناء. إنها تسمح بعد ذلك بحصر الحالات الوسيطة المتداخلة والغامضة وفي أحيان كثيرة الأكثر متعة في خضم تعقدها. أجل، إنه في مقدور الشخص الواحد أن يختار على غرار كونستان التعبير بكثير من القسوة الحميمة في يومياته السرية ويمارس جميع الأشكال الوسيطة إلى غاية خيال أدولف Adolphe . إننا نمتلك منذ زمن غير بعيد جميع ألوان نصوص كونستان. إنها تمثل ما أسميته، بصدد جديد، بفضاء السيرة الذاتية. لقد سخّر كونستان وستندال وجهد هذه الإمكانية أي إمكانية التنويع وإجراء التجارب الذاتية وتطوير الأوضاع الممكنة، ودفعها إلى المدى الأقصى صوب هذا الاتجاه أو ذاك دون التقيد بخطاب الحقيقة، بل بإدماجها كصور في فضاء تصورّ للذات. إن هذه المنطقة من التجريب تستلزم مسافة، فلا يطلب من القارئ تصديق كل ما هو محكي. إننا ننأى هاهنا عن سذاجة السيرة الذاتية لنقترح عليه ألعابا. وهذا ما سماه دوبروفسكي doubrovsky بكلمة عامة: الخيال الذاتي autofiction. إن هذه الكلمة التي وضعها بمعنى محدد ودقيق بصدد روايته fils في 1977 قد استعيدت فيما بعد بمعنى أكثر غموضا وعمومية من قبل جميع المؤلفين الذين يستغفرون حاليا بانتشاء وألمية هذا التوسط /entre-deux. كان معجم الأدب بحاجة إلى كلمة وهاهو دوبروفسكي قد زوده بها. لا أحد اعتمد حرفيا تحديده وأصبحت الكلمة اليوم تعني الفضاء الموجود بين السيرة الذاتية التي لا تفصح عن اسمها والخيال الذي لا يريد الانفصال عن مؤلفه. إن كلمة السيرة الذاتية تخيف المؤلفين وكأنه يقال لهم أنتم لستم بفنانين. وهكذا عرضت كريستين أنقوا Christine angot ، التي هي كاتبة تجدف بشكل مباشر حياتها في كتبها الأخيرة ولكنها تحتج ضد الفكرة القائلة بأنها تكتب سيرا ذاتية أو شهادة...

ـ لقد أنشأتم الجمعية من أجل السيرة الذاتية. ما هو دور هذه الجمعية وإلى أي مدى يمكنها أن تنجد الدراسات الأدبية؟

• سالسمون عن تطويرك بالنسبة لنقد السيرة الذاتية وعن موضوع دراستي. خلال هذه عشرة سنة عرفت كباحث كلاسيكي ظل بعيدا عن موضوع بحثه. منذ الثمانينات، أدركت بأنه علي أن أتدخل ولا أكتفي بدور الملاحظ، بل يجب علي أن أكون فاعلا ومساهما أكثر انغماسا في الحياة الثقافية والاجتماعية. لقد لاحظت لدى العديد من الأشخاص الذين يكتبون السير الذاتية أو يواظبون على كتابة اليوميات قلقا حيال بقاء واستمرار نصوصهم. فإنسان يكتب حياته أو عن حياته ثم يتساءل عما سيصير إليه كتاباته بعد موته، لاسيما وأنه لديه رغبة، وهذا دون التفكير حتى في النشر، في أن يكون له قارئ أو قارئان. ثمة عجز من حيث التواصل في المجتمع الفرنسي الحالي. هناك زعم بأن المعيش قد أصبح موضة: إنه معيش تنقله وسائل الإعلام وهو جاهز للاستهلاك، بيد أن الناس لا يتخاطبون في المترو وأنت لا تعرف جارك الذي يسكن قبالتك. فالعديد من نصوص السيرة الذاتية تظل دون قراء، وستختفي بمجرد موت مؤلفيها وستفتقد بعد ذلك من أجل فهم عصرنا. أسست إذن لأغراض اجتماعية وعلمية في 1992 بمعية مجموعة من الأصدقاء جمعية" من أجل السيرة الذاتية" التي تقترح جمع وقراءة وصيانة جميع كتابات السيرة الذاتية غير المنشورة المتعلقة بالحاضر والماضي التي يراد تسليمها لها. ولقد ألفنا بلدية معينة بمساندة مشروعنا، وهي بلدية أمبريو- بوفي الواقعة في أين *l'Ain* القريبة من مدينة ليون ، ولقد تكرمت بجعل جزء كبير من ميدياتيك *Médiathèque*(عبارة عن مكتبة سمعية بصرية) المدينة تحت تصرفنا. إننا نكون بها أرشيف السيرة الذاتية. وفي ظرف عشر سنوات جمعنا أكثر من1200 نص و حكايات ويوميات ومراسلات. والنص قد يقصد قصة ذات عشر صفحات أو يوميات تتكون من عشرين كراسة... هذه النصوص قد قرئت كلها وعلق عليها وتم وصفها وفهرستها من قبل مجموعات من " قراء الحياة " مجانا وهي في متناول القراء الباحثين – بما في ذلك الباحثين في الأدب وعلوم اللسان . إذن هذا موضوع جديد للتفكير والكتابة، وقراءة السير الذاتية واليوميات. لدينا مجموعات للتفكير والكتابة، ولقاءات في نهاية الأسبوع، كما ننظم معارض الخ. لدينا مجلة سميناها بالطبع *la faute à Rousseau* (ذنب روسو) إن الأدب ليس مقصورا على الكتاب الذين نشرت أعمالهم في *La Pléiade* فهو من وضع الآلاف من الناس الذين يمارسون الكتابة والذين يرغبون في تبادل أفكارهم وقراءة بعضهم للبعض الآخر. الرياضة لا

تقتصر فقط على نهائيات الألعاب الأولمبية. إنها ممارسة جماهيرية وأرى بأن الأدب كذلك. نحن إذن جمعية السيرة الذاتية الودادية *amicale* للقراءة والكتابة.

<u>من بين أعمال فيليب لوجون:</u>

_ *L'autobiographie en France, Edition Armand Colin, Paris, 1971.*

_ *Le pacte autobiographique, Edition du seuil, Paris.*

_ *Le moi des demoiselles, enquête sur le journal de jeune fille, Le seuil, Paris, 1993...*

# من الكلمة إلى الحياة:

# حوار بين جاك دريدا وهيلين سكسوس

ترجمة أ. جوهر خاتر

جامعة تيزي وزو

عن لقائهما الأول، عن أصولهما المشتركة وكذا عن موضوعات المستحيل والسر في مؤلفاتهما يتحدث جاك دريدا (Jacques Derrida) وهيلين سكسوس (Hélène Cixous)...حوار حول موضوعات متفرقة يتوج صداقة فكرية عمرها أربعون عاما.

حديث مع اليات أرمل (Aliette Armeh).

إن العلاقة التي تربط منذ أربعين عاما بين جاك دريدا وهيلين سكسوس هي مثل فريد لصداقة أدبية ولتبادل فكري يثري النصوص التي تغذيه بدورها ولانسجام فكري ينسقه كل منهما بشكل مختلف في إنتاجه الفلسفي لدى الأول والأدبي لدى الثانية. وكلاهما يسكن ذلك المكان الخاص باللغة " حيث يمكن للطرفين أن يتعايشا مع ما بداخلهما وما بينهما ومع تبادلهما "

وُلدا في الجزائر في عائلات يهودية، هيلين سكسوس بوهران عام 1937 وجاك دريدا في الأبيار قرب الجزائر العاصمة عام 1930. كانت هيلين سكسوس لم تؤلف شيئا بعدُ لما التقيا، وإنما كانت قد اطلعت على أول نصوص دريدا. ولنظرة كل واحد منهما لإنتاج الآخر

أصداء عميقة وآفاق جديدة تثريه. قبل جاك دريدا وهيلين سكسوس دعوة المجلة لمواصلة حوارهما مثالهة.

– لبلتما حوارا شفاهيا يتدخل فيه "القول" (le dire) الذي كتبت هيلين سكسوس عن خطورته بالنسبة إلى " التفكير " (au penser). يلعب الصوت أيضا دورا هنا: انه يشغل حيزا هاما من نصوصكما.

جاك دريدا: يؤاخذني الذين لا يقرؤون على المراهنة على الكتابة ضد الصوت، كما ل وقصدت إسكاته. الحقيقة أنني اقترحت إعداد جديدا، وتعميما لمفهوم الكتابة، النص أو الأثر(trace). والشفوية كذلك هي تمهيد للأثر. ولكن المعالجة الجديّة لهذه المسائل تتطلب الوقت والصبر والاعتزال، أي الكتابة بالمعنى الضيّق. يشقّ عليّ أن أرتجل في الرهانات التي أوليها أهمية كبيرة. إن أصواتنا الثلاثة، لنغامر هنا من أجل تمرين رهيب ومتميّز: نعطي الكلمة لبعضنا بعضا، نحتفظ بها لنشق طريق غير متوقع في الأغلب. إذ ينبغي لأقوالنا أن تؤثر في أكثر من زاوية، ينبغي عليها أن تثلث (se triangule)، أن توهم بالانقطاع وهي تترابط. حقا إن الكتابة بالنسبة لهيلين وبالنسبة لي وعلى الرغم من اختلاف سحيق، تنضبط على الصوت، وسواء كانت داخلية أم لا، فهي تخرج أو تجد دوما نفسها على خشبة المسرح. أكتب "بصوت عال" (à voix haute) أو "بصوت منخفض" (à voix basse)، سواء حلقة الدروس وللنصوص التي لا يُقصد التلفظ بها. أكتب منذ أكثر من أربعين عاما ما أدرّسه، من أول كلمة إلى آخرها، وأختبر مسبقا إيقاع ونغمة ما أنطق به في المُدرج متظاهرا بارتجاله. ولا أكتب أبدا في الصمت بل أصغي إلى نفسي أو أصغي إلى إملاء صوت آخر، أو أكثر من صوت: إخراجٌ إذن، رقصٌ وسينوغرافيا الكلمات والتّنفس و"تغيير اللهجة" (changement de ton). إن إعداد حلقة دراسية، هو كطريق الحرية: أستطيع إذن أن أتكلم بطلاقة، أن آخذ كل الوقت المتاح لي وأنا أكتب. أما عند الكتابة للنشر، فإن نبرة الصوت تتغير في كل مرة، نظرا لاختلاف أنواع النصوص.

–هيلين سكسوس: لكلانا ممارسات عدة للكتابة. واحدة تبحث عن طريق صوت يُقال "عال" (Haut ) وهو بالنسبة لي ضعيف وأحادي المعنى. وهي من طبيعة التعليم، وأخرى

عمق بدرجات، المكتوب بصمت. وهي تبد وبلا صوت في حين أنها تُسمع من خلال صوت واحد بمجموعة أصوات. لما تكتب حلقات دروسك فأنت تسبق الصوت ( tu pré-voix ) صوتك هو سبق – صوت (une pré-voix). فأنت تكتب نصا يُعاد قوله. هذه الناطقية ثانيا (reparlance)، هي "مسْرحة" (théâtralisation) لما سبق إخراجه.أنت تضاعف الإخراج. إنك تمثل هذا الذي أنت كمؤلف. أنت تضاعف نفسك – في كل الاتجاهات. لا أكتب حلقات دروسي بل أجوب طيلة أيام معلقة ذات نصوص عديدة، بالتشعبات والتشابكات والطعوم، حتى أتذكرها عن ظهر قلب. ثم أرتحل انطلاقا من بذر نقاط من صفحتين على مدى أربع أو خمس ساعات. وفي نفسي حاجة ملحة إلى ترك أصوات تسكنني. أصوات جاءت من غاباتي التي تركت بصمتي. أريد أن تكون لي أصوات. ونتيجة لذلك، فأنا عرضة لوحيها وبإمكانها أن تخونني. ولا سلطة لي فأنا أخضع لوسائط الوحي. هذه المخاطرة هي شرط اندفاعي واكتشافاتي. ربما أكون نصك الخارق عن أرت و( Artaud)، الكلمة المهموسة (La Parole soufflée)، في تلك الثانية لقيمة المهموس. كلمة مهموسة أ سطا من قبل شخص آخر وكلمة مسروقة أ عنبة. كلانا نترك الكلمة لقلع: إطلاق الكلمة هنا هو كإطلاق عصفور أرنفس: هو كان نترك شيئا كان سيقوم برحلة بحرية، برحل. حتى لنك وبحكم مهمتك ككريتراف– فيلسوف، وكوريفي (coryphée) وحرفة، ترقص النص وترسله إلى كل مكان، تورده وتوحلقه، بل وتكشطه (rapper) حسب مشيئة فكرك الدقيق والارتجالي إلى أقصى حد. طيران نصوص. بل يتنامى إحساس بالغناء وبالموسيقى. من أين تأتي؟ أصوات أخاذة قديمة تقودني، هل هي لأبوي؟

– جاك دريدا: "الكلمة المهموسة" هي أيضا من إملاء أصوات جمة (رجالية وأنثوية)، فهي تتشابك وتتعانق وتتناوب. ثمة دوما أكثر من صوت أتركه يرن باختلافات في الارتفاع والجرس والنغم وغيره لرجال ونساء يتكلمون بداخلي، يكلمونني. مثلما لو كنت أخاطر بنفسي حينئذ لتحمل مسؤولية ما يشبه الفرقة الموسيقية التي يلتزم عليّ، مع ذلك، إيصالها. وهنا من أجل التأكيد ضد ملاءاة أو مخالفة الآخر، على هذا الذي يحدث لي من قبل أكثر من واحد وأكثر من واحدة، بالتصديق عليه. تتدخل أيضا عقول باطنة أخرى أو ظلال المرسل

إليهم، معروفين أو مجهولين، أ{لئك} الذين من أجلهم أتكلم والذين يعطون لي الكلمة، الذين يعطون لي كلمتهم.

اللقاء الأول

– يتواصل هذا الحوار الذاتي بينكما منذ أربعين عاما. هل ترك لقاءكما الأول في مقهى Le Balzar في 1963، آثار ورواسب أصوات ؟

– جاك دريدا: يصعب علي أن أتذكر هنا وتجلاء الآثار الملموسة والحيّة للقائي مع هيلين. نعم كانت هناك أول بطاقة لها بعد اطلاعها على "قوة ومعنى" (Force et signification) والمقابلة الأولى في Le Balzar إلا أني غير متأكد أن التأثير الأول لهذه التجارب بقي كاملا. أتذكر فعلا المخطوطة الأولى التي استلمتها من هيلين "لقب الله" (Le Prénom de Dieu). وصلت إلى حديقتي كشهاب. لم تكن الساحة الثقافية أو الاجتماعية التوجيهية Socio – éditoriale أي "قرّاء" آنذاك مهيّأة حسب رأيي ( هل كنت مخطئا ؟ ) لاستقبال وتدبر ما كان يستدعي ها هنا. خفت إذن عليها خلال هذه القراءة التي غمرني فيها إحساس مزدوج: انبهار وقلق.

– هيلين سكسوس: تختلف حول نفس المشهد أحاسيسي قليلا. حيث انتظم كل شيء بالنسبة لي حينما لم أره ( Lorsque je l'ai nonvu) أول المرات الأولى. إن ما رسخ فيما حال بعدئذ إلى نوع من الأسطورة – بمعنى شيء مقروء (lisible)، هو أنني لم أره: استمعت إليه فقط. إنه حادث خارق للعادة. كنت في الثامنة عشر من العمر. كان ذلك في السربون، حيث تقدم لامتحان شفاهي لنيل شهادة التبريز. كنت بعيدة جدا في آخر المدرج. لم أكن "أرى" إلا ظهره. كان يتحدث عما يتهني منذ الأبد: فكرة الموت. لم يدهشني شيء غير لهجته المغايرة تماما، الشديدة الحيوية وهي تتأمل فكر الموت. انفتح لي على أثر ذلك عالم الفكر والأدب. كتبت له بعد بضعة سنين، إثر نصوصه الأولى. فكان الشيء نفسه يحدث في كل مرة. لم أكن ( je le nonvoyais). كان نوعا من الاستبهام الشبي حيث كان هو الذي كنت

دنت في" كم الساعة؟" (Quelle heure est-il ?). ما كنت أراه لم يكن شخصه وإنما كينونته (son être) التي تمشي على نحو جميل. أثناء لقائنا الأول في Le Balzar، تحدثنا طويلا وبخصوص جويس (Joyce) . كنا نتقدم خطوة خطوة حول آثار بلغت مداها ونحن على مخدوعين، محاولين كل من صفته أن يتأمل "الشيء". كان أسلوبي في اللارؤية (non-voir) شبحيا: لا نرى (on nonvoit) ما ينبغي أن نراه بوجه آخر. له وإذا يصف في أطياف ماركس (Spectres de Marx) أثر مقدمة الخوذة، يرسم صورته الخاصة. هي صورة "خوذة " Heaume (يا لها من كلمة ذات كلمات: heaume-home-homme)، والهة وجه طبيعة حيث يرى دون أن يُرى). (Unheimlich). الكينونة، ذلك الإنسان، تبقى تنظر إليك في انعزال. في حوزتك منها الرسالة. ما رأيته ( ce que j'ai vu) منذ البداية، هي لغته التي عرفت منها، أن بإمكان فكري أن يتنزه فيها. من حينها لم أتوقف عن قراءته بدقة، وفي كل مرة بعد وو كأنني كنت أرى (je *voyais*) ما يفكر. فالشخص الذي يتميز بمظهر ويكوّن جزءا من حياتي، هو تجسيد لفكره بلغته، "الدريدية" (le derridien). إنها كلامه. فهي فرنسية مُدرندة (derridianisée) إلا أنه يتنزها ويهدم تشكيلها (l'afaçonne)، يُرغمها، ويستغل جميع إمكاناتها الاصطلاحية ويوقظ كلماتها التي توارت تحت النسيان. إنه يُحييها. لما عمته وجدت الحرية التي كنت بحاجة إليها: لا شك أنها كانت موجودة في رامبو (Rimbaud)، غير أن الشعر مع دريدا يجعل الفلسفة تغدو...

- جاك دريدا : من منظور محدّد، منظور الكتابة ذاته إن حقّ لي القول، تقرأني (me lit) هيلين بشكل لا مثيل له. فهي تجد حالا المنفذ الأفضل والأكثر خفاء، إلى المسلك والمتن وإلى المعنى والجسم اللاشعوري لما أكتب. إن امتناني لها في هذا الصدد، لا حدود له.

## كتاب يهود من الجزائر

- يوضح جاك دريدا في "أحادية لغة الآخر" (Le Monolinguisme de l'autre) أن هذه اللغة التي جمعتكما انصهرت في بوتقة الجنون المشتركة لكلاكما "كاتب يهودي من الجزائر".

- جاك دريدا: في البداية (مع أنها ولدت بعد "حرب الجزائر") لم تحضر أصولنا المشتركة تلاقيًا قويًا. فضلًا إلى ذلك فيما بعد بحدة كانت تتزايد مع الوقت. بدأت أكتب عن "جزائري" عن الطفولة واليهودية ..إلخ من خلال "البطاقة البريدية" (La Carte postale) و"أحادية لغة الآخر" و"دائرة اعتراف" (Circonfession)... إلخ ونحن لا نشترك في كل هذا من هذا الجانب، نكتب من ذاك الشيء الآخر وهذا بديهي، نصوصًا متباينة إلى أبعد الحدود. ويختلف تفاهمنا مع اللغة هو الآخر. فليس تكويننا واحدًا. ومع أن، تذوقي للأدب أسبق فأنا "فيلسوف". بدأت بمحاولة كسب المؤسسة الجامعية لتضفي المصداقية على عملي الفلسفي. كان لابد أن أنال بعض الاعتبار أولا قبل أن أمنح لنفسي حرية ما في الكتابة. فلم يسبق لي أن عنفت المعايير آنفا، إلا بطريقة حذرة وماكرة وشبه سرية. حتى وإن كان ذلك لا يخفى على الجميع. تحرر شغفي الغريب باللغة الفرنسية، شيئا فشيئا.إذ أظل أحادي اللغة بعناد وبلا منفذ طبيعي إلى لغة أخرى. أقرأ الألمانية ويمكنني أن أدرس بالإنجليزية إلا أن تعلقي باللغة الفرنسية مطلق. محروس. في حين ترتبط هيلين علاقة طبيعية بالألمانية لأن أصولها ليست يهودية سفرادية فحسب وإنما هي أشكينازية من أمها أيضا. وتقرأ في لغات عديدة.

- هيلين سيكسوس: لما التقينا، كنا منشغلين كل في جهته بالاقتراب من القلب الزاهر للغة الفرنسية ورفع الكلمة في عظمتها، انطلاقا فيما يخصني من لغاتي الأخرى. كل منا غريب بشكل مغاير. وهذه الغرابة، وجهت كذلك لقاءنا: لقد أدركني كغريبة حتى عن عالمه بهذا الجزء الأشكينازي، كما يسميه. والذي هو بالنسبة لي ألماني. إن ما يجمع تبايناتنا، هي تجربة حالت إلى تيمة الداخل من خارج (du dedans de dehors).حيث انطبع خيالي بأول تجربة في طفولتي، أو الحدث، كما قد يسميه. كنت في الثانية والنصف من العمر حين أرغمني

لي محنة إلى رتبة طبيب – ملازم أول في 1939. وأصبح يحق لي دخول مكان القبول
في الإقصاء للمعروف آنذاك في وهران بالنادي العسكري. دخلت تلك الحديقة: وإذا بي لم أكن
في الداخل. فعشت التجربة الأكبر: يمكن أن نكون بالداخل دون أن نكون في الداخل. فثمة
دخل في الداخل وخارج في الداخل، وهذا إلى ما لانهاية. وإذا بالجحيم ينفغر في المكان الذي
كان يتراءى لي مثل الجنة: كنت عاجزة عن الدخول في ما كان دخولي فيه مقبولا. لأن أصلي
اليهودي كان يتضمن صده. ولأن كل شيء معقد (inextricable)، لم أفهم ذلك إلاّ عندما
بعضي وسالة السد في شتائم الأطفال. فقد عشت الإقصاء باستمرار، دون أن يضايقني أو يصير
لي منزلا. حتى أن الممر بين داخلي وخارج موجود في كل ما أكتب مثلما في فكر جاك دريدا
كله. كونه فكّر أولا في إعطاء شرعية لحضوره، هو ما لم أكن على علم به. فقد سحل
كمتخفي شيئا آخر في نصوصه. على كل كان إحساسي، وأنا أقرأ "أصل الهندسة"
(L'Origine de la géométrie) و"الصوت والظاهرة"
(La Voix et le phénomène)، أنني أتسلل عبر شقوق الخفاء، عبر الأدب وأنا
أشعل انفجارات كانت عندي إشراقات وأقدار. كان أحدهما قد وُضع للكشف عن إدغار
ب (Edgar Poe) في الآخر أدرج دريدا، جويس (Joyce) بين ظهراني
هوسرل (Husserl). كان يمضي من خلال الأدب منفذا إلى الفلسفة التي كان يدلّني على
مراميها وحسورها المتحركة، فأتسلل عبر الدهاليز. كانت مسألة حضور الحاضر
(le présent de la présence)، وحاضر الحضور (la présence du présent)
والبقاء، مطروحة آنذاك. وحتى مسألة من الآن فصاعدا (Désormais). عرفنا الترحيل مع
فيشي (Vichy). كنت في الثالثة لما رأيت أبي ينزع لوحته كطبيب. فنحن نشترك فيما أسميه
"جراحنا" (nosblessures): إنها جراح ولكنها خاصتنا، وهي تمسح الألقاب شرفا. لقد
استطعنا أن نتفاهم بعشر كلمة. لأن عمل الوصم (stigmatisation)، الندبة، كان أصلا
مدونا في كتاب حياة كل منا.

– عندما تكتب هيلين سكسوس، في "صور جذور" (Photos de racines)،
"نحن من نفس الحديقة"، هل هي تلمح إلى النادي العسكري ؟

-جاك دو يدا: "نحن من نفس الحديقة". هذه عبارة يمكن ان تصح على جميع حدائق العالم ولكن الإحالة الحرفية هي أولا حديقة ديسي ( Le Jardin d'Essai)، حديقة النباتات بالجزائر العاصمة ذات الأشجار الاستوائية قرب ملعب كرة القدم الذي كنت كثيرا ما ألعب فيه. مازالت هذه الحديقة موجودة إلى الآن. لم نذهب إليها معا أبدا ولكنها تمثل نوعا مـــن الفـــردوس المفقـــود. حيـــث تطلع كلمـــة ( d'Essai) في هـ .س.للحيـــاة... ( HC .pour la vie ...) بقوة تفرض حروفها وتركيبها في ملتقى جلي "وأنواع من المنطق".

- هيلين سكسوس: بدأ الأدب الفرنسي بمحاولات( Essais ). فهو كتاب (des c'est) اي كتاب هذا . وانه لعجيب أن تسمي حديقة ديسي (d' Essai) ويعني (L'Esse) باللاتينية : ان تكون (être ).

في البدء توجد الكلمة

- تستند الكتابة عندكما إلى الكلمات، حيث تبدأ من لعب على الكلام ومن عبارة تغذي طليعة الفكر وحتى تقدّم التاريخ، أحيانا.

- هيلين سكسوس: يمكن تأليف قصيدة بعناوين كتبه وحدها. ولئن احتفظ "الكتابة والاختلاف" (L'Ecriture et la différence)، بالرزانة لحويّة، فإن سياق الكلمة في مقارنه (ses attelages) يحسن الوضع، حيث يتولد عدد هام من النصوص من كلمة عبقرية من اللغة الفرنسية وظّفها بنوع فأضحت دريدية. فالكون ! ( Fichus)، أبق ! (Demeure) وكباش! (Béliers )... يا للجرأة ! أحسده على عناوينه وعلى احساسه البالغ بما تنطوي عليه الكلمات الفرنسية، أدبيا كان أو فلسفيا .

- جاك دريدا: نعم، في البدء توجد الكلمة. كتسمية وكلفظة معا. مثلما لو كنت لا أفكر قبل الكتابة في أي شيء: لما تفاجئني إمكانية ما في اللغة الفرنسية التي لم اخترعها، أصنع منها شيئا لم يكن متوقعا وصيّره الكنز المعجمي والنحوي ممكنا. من هنا هذا الإحساس المتقل:

منهاج و... ة موفقة للغة – ونوع من اللامسؤولية. أتذكر كل شيء ولكن انطلاقا من اللغة– التي تستخفي بي وهي تمر عبري. داهمني في محاورة حديثة العهد استعمال عبارة ( jurer avec ): كانت تعني بالضبط ما كنت أبحث عنه أي " نشز " (détonner)، وفي الوقت نفسه " صدّق على توقيع " (contresigner) و" القسم، تكلم تحت اليمين مع ... (jurer, parler so) (sous serment avec ...) . وكما يعني أيضا "أقسم"، ذلك المصرع نفسه. المعجزة أنني لم أفكر في ذلك قط قبل ثانية. ثم استمرت ثروات هذه العبارة المتعذرة الترجمة. إذ لا يمكن أن نترجم "jurer avec" إلى لغة أخرى، والحفاظ على ما تنطوي عليه هذه الصيغة من تعدّد وتناقض في استعمال معيّن. إنّ ما يقودونني دوما، هو تعذر الترجمة : فالجملة مديونة دوما للسان القوم. حيث ينبغي على جسم الكلمة أن يلتصق بالمعنى بالمقدار الذي لا يسع الترجمة إلا أن تُضيعه. والمفارقة الجلية هي أن المترجين اهتموا بنصوصي أكثر بكثير من الفرنسيين، محاولين ابتكار التجربة التي وصفتها آنفا في لغتهم من جديد. فمثلا لما احتفظت ب هـ . س للحياة .... HC pour la vie، كأسلوب عنوان، تُطلت نصّي لكي يستمر فلسفيا، ثروات الاصطلاح التعبيري على مستويات مختلفة : التحليل الدقيق لنصوص هيلين وفرويد) (Freud ولفكرٍ موجب للحياة الخ ... إنه الحظ الممكن لاسمها وحروفه الأولى : هيلين سكسوس. يعني " هذا للحياة " (C'est pour la vie)، وفي آن واحد "صداقة وفية وأكيدة إلى الأبد" (à jamais) و"على مدى الحياة" (pour la vie). ويعني كذالك، لأجل الحياة "Pour la vie " الذي هو لديها إثبات والجتياز إلى صف الحياة الذي لم أنجح في مشاطراتها فيه أبدا. أنا لست " ضد الحياة " ولكني لست "للحياة " (Pour la vie) مثلها. وه وتنافر يوجد في صلب الكتاب وفي الحياة.

–هيلين سكسوس: أنت ضد الموت ومع الحياة بشراسة. ولكن بشكل مغاير. بلا ا طمأنينة ( in /quiètement ). أما فيما يخص العناوين فقد سلمت بأن الترجمة لا جدوى منها. فقد فقدت كل أمل في الاحتفاظ بمعنى ( en jeune singe juif ) " كقرد يهودي غر " أثناء ترجمة " كشاب يهودي بار " ( en jeune saint juif ) عند ترجمة: ( Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif) إذ كنت أود لو وأبقي على معنى

القرد . إلا أن ذلك لم يحدث.

-جاك دريدا: إن نصوص هيلين مترجمة في العالم أجمع. ولكنها تبقى متعذرة الترجمة. فنحن بمثابة كاتبين فرنسيين وربطهما باللغة الفرنسية علاقة غريبة أو يرتبطان بها بغرابة مألوفة أو بألفة غريبة. وفي الوقت نفسه نحن الكاتبين المترجين أكثر واللذين تتعذر ترجمتهما أكثر من العديد من الكتاب الفرنسيين لأننا متجذران في اللغة الفرنسية أكثر من ذوي الجذور العريقة في هذه الثقافة وفي هذه الأرض.

## من الكلمة إلى الحياة

- يمكن للسيرورة التي تصفانها انطلاقا من الكلمة أن تبدو تجريدية جدا.على العكس، فإن كتبكما تحمل بصمات من السيرة الذاتية أي من الحياة نفسها: الكلمات تعيد إلى الحياة.

- جاك دريدا: إن كتب هيلين ومنذ " اسم الله " (Le Prénom de Dieu) خيالية وعجيبة واستيهامية بالتأكيد، بل وتخصتها فضلا عن ذلك سيرتها الخاصة المتميزة وحتى العائلية. يختلف الأمر كثيرا فيما يخصني! حيث لا يوجد في كتبي الأولى أي دليل عن ترجمة حياتي أو إشارة إليها. فهي سير ذاتية إن كانت كذلك، بشكل آخر. لم استند إلى ما يسمى «حياتي» إلا مؤخرا في دائرة اعتراف وفي أحادية لغة الآخر... الخ، باعتماد أسلوب خيالي تقريبا. ووضع الـ" أنا " في النصوص المعنية، إذن خيالي طبعا.غير أنه يختلف عن وضعه في النصوص الأولى حيث كنت أقول " أنا " أو" نحن" على الطريقة التجريدية للفيلسوف أو المنظر الكلاسيكي. فمساراتنا إذن مختلفة جدا من جهة علاقة " الكلمة " ب "الحياة " وبحياة الكلمة.

- هيلين سكسوس: ومع ذلك، وحتى ل وفكرت فيما أكتب انطلاقا من تجارب أكون مررت بها، أجدني غالبة نسبيا عن نصوصي المعتبرة سيرا ذاتية. لأن الأساسي مما كان أنا، هو سري بالكامل. فأنا أكتب إنطلاقا من ذلك التوتر القائم بين ما يختفي وما يعاني، يعني: الكتاب.

متكتب يحدث لي. فهو يملك قدرة أعلى من تلك التي في حوزة الشخص الذي يعتقد أنه يكتب كتبا. فكتبي أقوى مني وسبقت مني. فهي تخصني للدرجة.

– جاك دريدا: غير أن القريحة المعروفة بـ "السيرة الذاتية" تروي منذ كتبك الأولى، سردا مطلقا. حتى وإن ولدت منها ميثولوجية عائلية هائلة: الأب الميت الموجود دوما، الأب المنتهي ؟ والأخ، والأم لاحقا.

– هيلين سكسوس: لا أنكر وجود العائلة هنا، لكن عائلتي ليست أنا بالكامل، فضلا عن كونها موضوعا لي كما تقول أمي. وهي البنية الأولية لكل كائن بشري: فهي ما يُحدث التراجيديا الإغريقية وهي مناه لسطوري الكامل انطلاقا منه الدار كل الكائنات البشرية. أما أنت، فإشكالياتك الفلسفية هي أنواع من الصور الذاتية. يتعلق الأمر هنا ودوما بروحك وبجسدك للعمل وبلشتغالك. الكائن خلف بيروحك هو أنت بوجه آخر وعلى أكثر من روسو (Rousseau) لأن فلسفتك هي سفر متضاعف. إن كتبك كلها تشكل سيرة ذاتية من نوع غير معروف، مكتوبة "داخليا وعلى البشرة".

– جاك دريدا: يودني أن يكون ذلك. لكن إن كان ذلك صحيحا سيكون خاصة بعد انتهاء الأمر، استعاديا.

– ما وصفته هيلين على أنه حضور للجسد في نصوص جاك دريدا، هل هو عنصر من هذه السيرة الذاتية، ذات النوع اللامعروف؟

– هيلين سكسوس: إن ما يؤكد حضوره في كل نصوصه هو محاذاة ما، شيء فطري له. له ويصنع سيرة ذاتية عن جسده بصفته جسدا موصوما (stigmé)، جسدا بدم وعلامة. لقد أظهر بجرأة هائلة أن الفيلسوف يكتب بجسده كله، وأن الفلسفة لا يمكن أن يلدها إلا كائن من لحم ودم بشهوة وعرق كثير، وعمىً ودموع، مع كل جناياته وشروطه البدنية

والعسية. وه وشيء فريد ولا مثيل له. هذا الجسد اليهودي الغريب (étranjuif) الذي يخاف ويرتعش ويتمنع وينتصر، يبوح بما يخفي، لا يستطيع أن يكذب.

قيم الحقيقة

– جاك دريدا: أنتم ترون ما تمنحني إياه صداقة هيلين: فهي الوحيدة ولا شك التي ترى أني لا أكذب أبدا. وحتى عندما أكذب( وه وما يلزم علي أحيانا كجميع الناس وربما أقل، أقل ( حسبها) بريئا. يُعرف عني أني شخص يطرح قيمة الحقيقة للنقاش وعلى أية حال يزوّى ويزيّث ويخضعها لأسئلة التاريخ ( يوجد تاريخ " لقيم الحقيقة " ) إلى درجة أن أعدائي يعتبرونني خطأ طبعا، متشككا وعدميا. والحال أنني عندما يبد ولي شيء ما "حقيقيا" (ولكني أعطي الآن هذه الكلمة معنى مغايرا تماما، لا أقوى على شرحه هنا)، لن تقدر أية قوة في العالم، ولن يقدر أي تعذيب على منعي عن قوله. ليس هذا شجاعة أو تحدّ وإنما هو انجذاب لا يُقاوم. ولا تفوتني إن توجب علي مساءلة عمل مؤلف محترم بأسلوب نقدي، خطورة الموقف. غير أن لا قدرة لي على الامتناع عنه: فما يتوجب قوله لا بد أن يُقال. وإذا ما كان ذلك يمر من خلالي، فلن يقدر أي سد على حجزه.

– هيلين سكسوس: منهج الحقيقة هذا هو الهديّة التي تقدمها للإنسانية في رأيي. تعلّم قراءتك أن الحقيقة تبقى دوما بعيدة المنال. فمن حيث تصل، تنطلق ثانية، تستدرك، تندفع من جديد. ولا تُجلس الحقيقة على ركبتك بل أن الحقيقة تسيرُك بكل معاني الكلمة. إنه قانون الكتابة أيضا: لا يمكن أن نكتب إلا في اتجاه ما لا يتركنا نكتبه، فيفرض محاولة كتابته. لأن ما يستحق أن أكتبه، سبق وأن كتب، ولم تعد له أية أهمية. كما وأذهب دوما نحو الأشد إرعابا لأنه يجعل الكتابة مثيرة وموجعة معا. هكذا، أكتب باتجاه ما أتهرب منه، ما أحلم به. له و"حديقة ديسي" ( Jardin d'Essai )، ولكنه حديقة جهنّمية تطرُد.

بين الممكن واللاممكن

– جاك دريدا: نعود إلى مسألة المستحيل. لا يمكن أن نعف وإلا إذا عفونا عما يستحيل العف وعنه. فإن عفونا عما هو قابل للعف ومقابل الندم أو طلب العفو، فنحن لم نعف. إذ لا يمكن العفو إلا عما لا يُعفى عنه. فالإمكان (possibilité )، يتوقف إذن على المستحيل. وهذا ينطبق على الهبة والضيافة. فالضيافة اللامشروطة مستحيلة ولكنها الضيافة الممكنة الوحيدة الجديرة بهذا الإسم. باستطاعتي مضاعفة الأمثلة عن المفاهيم الخاضعة لنفس المنطق وحيث تكون إمكانية الشيء الوحيدة هي تجربة الاستحالة. فإن فعل أحدهم فقط ما يسعه أن يفعل، ما هو بمقدوره، له وعندئذ يقوم بإظهار إمكانيات كامنة في ذاته، أي أنه يعرض برنامجا لا غير. فحتى ينجز شيئا ما، لا بد أن يفعل أكثر مما يقدر. حيث ينبغي لاتخاذ القرار من المرور عبر استحالة التجربة. قل واعرف ماذا أقرر لن أضطر إلى تحمل أية مسؤولية. وهذا ينطبق على التجربة عامة. فلكي يحدث شيء، أو يصل أحد، لابد أن يكون غير قابل للتوقع (inanticipable ) إطلاقا. فلا يكون حدث ممكنا، إلا كمستحيل، فيما وراء " أنا أقدر". لذا فغالبا ما أكتب "مستحيل" (im-possible ) لأوحي بأن هذه الكلمة ليست سلبية في استعمالي. فاللا – ممكن ( l'im-possible )، هو الشرط لإمكان حصول الحدث، لإمكان الضيافة، والهبة والعفو والكتابة. والحال أن ما إن يتم توقع حدوث شيء ما، حتى يكون ذلك قد انقضى ولن يحدث إذن. وهو أيضا فكر سياسي: لا يحدث إلا ما فشلت التخطيطات المتوفرة على توقعه.

– هيلين سكسوس : إن المسؤولية، أيما توضحها ومثلما تذكرها، هي مسؤولية مطلقة وعمياء.

– جاك دريدا: إنها مسؤولية الآخر، ذاك الآخر، الموجود قبلي في ذاتي، مسؤولية لآخر مثلي.

– هيلين سكسوس: إنه رضى مطلق بالآخر، وأعمى كليا. فأنت تتحمل مسؤولية شيء لا يمكنك تقدير تطوره ولا قوته ولا قدره. ولا خيار لك في الأمر.

– كيف تمارس القدرة بالنظر إلى اللاممكن؟

-جاك دريدا: إنها نوع من اللاـ قدرة ( im-puissance ) وعرض للذات على من هو "آخر" ( Autre )، بلا احوال، كمشاكل أو كذات مغايرة. فهو عرض على الآخر، لا يمكنه إلا ان يأخذ شكل اللاـ قدرة. فالآخر هو ذاك أو تلك من أكون امامه أو أمامها جريحا، ومن لا يسعني ولي وإمكانه. وكما لا يمكنني التسليم بهوية الآخر الذي سيظل دوما في الجهة المقابلة لا يمكنني أيضا ان أنكر غربته. ولا استطيع ان القول اني افتح الأبواب، أنني أدع والآخر: فالآخر هنا من قبل. هي ذي الضيافة اللامشروطة ( وهي غريبة عن السياسة وعن القانون، بل وحتى عن الأخلاق في معناها الضيق). إنها ضيافة توجهها زيارة وليست دعوة. والآخر سبق إلى الدخول وإن لم يتلق دعوة. فثمة بين المشروط واللامشروط على العموم، تنافر نهائي ولا انفصالية ولابد من التلازم مع الأمر الواقع.

- هيلين سكسوس: يأخذ هذا العرض على الآخر بالنسبة لي شكل قبول. ما تدركه أنت على انه عجز هو من منظوري، قدرة تقبل الخضوع، هو قُبول لا حدود له.

- جاك دريدا: هو ليس بعجز ناجم عن استقالة عادية أو عن ضعف، وإنما هو توقع.

-هيلين سكسوس: أنت تصل إلى ذاتك من حيث لم تكن تنتظر.

- كيف يتوافق (Puisse) " ليت "، الذي تستعمله هـ.س، في جملة تتوقفون عندها طويلا، في هـ . س للحياة... مع المستحيل ؟

- جاك دريدا: إن "ليت" (Puisse)، هي إحدى تلك الإمكانات الثمينة التي عندها في اللغة الفرنسية، فاغيّرها وأستعملها: لذا حاولت ان أضع منطقا لفعالية كلمة مثل "Puisse". إن صيغة نصب الفعل le subjonctif تعمل على إحداث الشيء، مجردة التلفظ بالأمنية. "ليت" هذا يحدث، وهذا يحدث في النص. وتكمن خصوصية "puisse" في "قدرته" الأشد من المناجزة والمغايرة عنها. ذلك ان الكلام حتى يكون مناجزا يجب الاستناد

والتحكم في الظروف والتفاهم حول القوانين والأعراف، و، وما يصل إلى حد ما الدخول المفاجئ للحدث. لأن الحدث الخالص يتحدى المُناجزية (performativité). إن "Puisse" الذي يشتغل في نصوص هيلين، والذي هو ليس لا صيغة أمر ولا صياغة إخبارية، يتموقع على ذلك الخط الحاسم الذي أتجه بين الممكن والمستحيل. إني أحاول أن أفكر فيما ورثته عن المأثور الفلسفي من أرسطو (Aristote) إلى هيجل (Hegel)، بوجه آخر، فيما يخص الممكن. إلا ينبغي أن نفكر بوجه آخر في إمكانية المستحيل. يبدو وهذا، كنوع من الكلام المبهل أو كمفارقة لعبية. و، وبالنسبة لي الرهان الأكثر جدية في العالم.

## الحق في السر

–تشتغل كل منكما تيمة السر أيضاً: لماذا كان ينبغي أن نترك النصوص تأتي، كيف يمكن إذن أن نحمي السر ؟

–هيلين سكسوس: توجد عدة أسرار. فكلمة سر هي ذات أسرار. فثمة السر الذي لا أعرف عنه شيئاً. و، وسري وفي السر إلى درجة أنني بلا أثر عنه، فيما عدا ربما ما يحضرني على شكل أحلام. وثمة السر الذي يكون شيئا معروفا ومخفيا ويستحيل إفشاءه لأن الإفشاء يؤدي إلى تحطيم الشيء السري وكذا الحياة. وثمة مجهول هذا السر المدفون في الظلمة والصمت: لن يعرف أحد أبدا على أية صورة سيتشكل ل ويستطيع أن يظهر. ويبقى سرا ما لا أعرف عنه شيئا (Dont je ne sais rien)، هذه الهبة التي تجعلني أكون من أكون. إن الكتابة هي كإسعاف نقدمه لأنفسنا في الظلام: إنها فعل الإيمان: إنا نعلم أن ثمة كنزا لن ندنو منه أبدا. ما أجهلنا لذواتنا ! ومع ذلك نوقّع.

–جاك دريدا: هذا موضوع لا ينفذ. أشعر أني الوريث والمؤتمن لسر بالغ الخطورة، لا أملك منفذا إليه، أنا بذاتي. إن الكلمة أو الكتابة التي أجول بها في العالم تنقل سرا يبقى مكتما عني، غير أنه يترك آثاره في كل نصوصي وفيما أفعل وأعيش. كثيرا ما قذفت نفسي وأنا أكاد لا أمزح، كمران (marrane)، أحد أولئك اليهود المرتدين قهرا، والذين كانوا في إسبانيا والبرتغال يمارسون شعائرهم سرا حتى أضحوا يجهلونها أحيانا. وشغلني أيضا هذا الموضوع من

مغزو سياسي. فعندما لا تحترم دولة مهنة الحق في السر تصير مهددة: عنف بوليسي وتفتيش وكمبيوتر. ذلك أني أعتبر الحق في السر حقا أخلاقيا وسياسيا. والحال أن الأدب يفتح ذلك لتمكن الضمير، حيث يمكن قول كل شيء والاعتراف بكل شيء دون إفشاء السر: إذ يمكنني يوما وبسبب القانون الضمني للمؤلف الأدبي أن أدعي بحق، دون أن يكذبني أحد، وحتى لو كشفت لكم عن حقيقة سرية "إني لست من يتكلم باسمي". وهذا يطرح على بساط النقاش قضية "الاسم العلم" من جديد. من يتكلم؟ يحق للأدب إذن أن يقول كل شيء. فالشيء مستور هنا، على ظهر نص ولا يستطيع أحد أن يحق به، لأنه محال: يمكن أن أكون قد كذبت، اختلقت وشوهت، كما في كل النصوص الحاملة سرا ذاتية. فالحقيقة تتشوه وتتحول. أحيانا لبلوغ حقيقة أكثر قوة وأكثر "حقيقية". ولن يستطيع أحد أن يثبت بما يسمى الإثبات، أن بعضهم كذب. يشكل هذا الحق – الحق أن تقول كل شيء دون أن تعترف بشيء – صلة مبدأ بين الأدب والديموقراطية. يمكن القول فعلا، أن الأدب إلا هو ليس شيئا في ذاته وإنما وظيفة بسوسيولوجية وحيلة، يمكّن من يستعمله أن ينكر ويعترف دون أن يعترف، سواء عن وعي أو عن غير وعي. ولكن لو لم يكن الأدب غير سلسلة ضخمة من الأعراض، يا له من مبحث أعراض (symptomatologie)، فرويد في نوعه! إنه يسحر المحللين النفسانيين. فهو مبحث أعراض منحدر ومن فرويد إلى لاكان (Lacan )، فهو الأقوى من الجميع. كان فرويد يقرّ: "إنما أتعلم بالقرب من الشعراء".

-سيلين سكسوس: يوجد باب أمام الكاتب. القارئ الملهم يفتح، فنظن أننا ندخل. ولكن النص يجتهد لإخفاء الشيء في ثناياه، ولا حيلة للمؤلف إزاءه. قد يمضي حياته كي يكتشفه. إن الأدب مأساوي. هو وعون بضرورة ملاحقة السر بلا جدوى. في النهاية، يهرب الكاتب ولا توجد له نهاية. فالكاتب هو رسالة هروب، والأدب مدين للسر بالحياة، لأنه لا يقوى على مهمته. فمجرد أن نكتب لنفشي، نعزز السر.

- جاك دريدا: يرتبط الأدب بما قاله عن الحقيقة والـلا- محكي. هو وليس ما نحكيه فقط. هو الوجود ذاته. إذ، مهما كنت قريبا من الأمر ولو في القرب الالتحادي أو النشوة

الجنسية، فالسر باقٍ. فالآخر منفصل. نحن نتحدث بالفرنسية وباللاتينية إذن: (Secernere)، يعني: فصل. وهذا القطع ليس سلبيا بل يعطي حظه للقاء، للحدث وحتى للحب. علينا ألا ننسى أن السر يُقال انطلاقا من جذور أخرى ووفق دلالة أخرى في اللغة الإغريقية والألمانية.

– هيلين سكسوس: فضلا عن ذلك، يمكن أن نضيف الإفراز (La secrétion): إذ ليس السر قطعة ماس: فه وفي حالة إفراز متواصلة ويكبر باستمرار: لن يقدر مؤلف أبدا أن يرتفع إليه.

– جاك دريدا: تتحكم أوجه السر والإفراز في "دودة القز" (Un ver à soie) الذي نشركه في " ستائر"(Voiles)، إزاء نص هيلين معرفة (Savoir)، إن أمكن القول. لهي تتحكم في مسار هو سير– ذاتي، من جهة إلى أخرى: مذكرات السفر إلى أمريكا الجنوبية،الطفولة،الدين، اليهودية، الشال (ذلك الوشاح الذي يفرض ارتداؤه على اليهوديين دون اليهوديات). وليس هذا سوى مثال أخير عن كل المشاركات التي لا يسعنا هنا إلا أن نذكرها.

*مجلة :
Magazine littéraire N°430: Jacques Derrida. Paris, Avril 2004, P/P22/29

عناوين متقاطعة

من هيلين سكسوس إلى جاك دريدا:

-Quelle heure est-il ? colloque « Le passage des frontières » ,autour de Jacques Derrida, Cerisy-la-Salle, juillet 1992, éd. Galilée, 1992.

-Portait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif, éd .Galilée, 2001.

-Ce corps étranjuif, in « Judéités. Questions pour Jacques Derrida », éd. Galilée, 2003.

من جاك دريدا الى هيلين سكسوس:

-Fourmis, colloque «Lectures de la différence sexuelle», Paris, Collège international de philosophie, octobre 1990, éd. Des Femmes, 1994.

-H.C.Pour la vie, c'est-à-dire..., éd Galilée, 2002.

-Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive, éd. Galilée, 2003, avec un frontispice de Simon Hantai.

وكجواب في المؤلف نفسه :

-Voiles, Galilée, 1999, avec six dessins d'Ernest Pignon-Ernest.

# من أجل سوسيولوجيا للكتابة

بيار تسيما

ترجمة أ. شمس الدين شرقي

جامعة تيزي وزو

ينبغي لسوسيولوجيا الأدب، لكي تتحول إلى سوسيولوجيا للنص الأدبي (أي إلى سوسيولوجيا للكتابة)، التخلي عن بعض الممارسات التقليدية التي حالت في الماضي دون ترقيتها إلى نظرية مقبولة: 1 - عن فكرة سوسيولوجيا المضامين التي ترى أن للنص الأدبي (مبتذلا كان أو غير مبتذل) "مضمونا" يمكن إدراكه إدراكا مباشرا، كما يمكن استخلاص معناه الاجتماعي في المستوى الموضوعاتي ("الأفكار الاجتماعية في آثار شارل ديكنز"، "الأرستقراطية عند مارسيل بروست"، الخ)؛ 2 - كلّ محاولة لاختزال النص الأدبي إلى نسق مفهومي (إلى "بنية مدلولات"، بارط) ومماثلته مماثلة تعسفية بخطاب خاص حول الواقع الاجتماعي؛ 3 - فكرة أن السوسيولوجيا الأدبية لا علاقة لها بالنص، وأنها لا تهتم سوى ببنيات خارج–نصية.

يتعلق الأمر هنا بسلوك اتجاه معاكس للإثبات الأخير، إذ لا يمكن لسوسيولوجيا الأدب أن تتأسس كسوسيولوجيا للنص إلاّ إذا فكرت في البنيات الخارج–نصية بوصفها بنيات نصية.

إن فكرة تمثيل البنيات الاجتماعية بوصفها بنيات نصية ليست جديدة؛ فهي فكرة موجودة في بعض كتابات الشكلانيين الروس، وبخاصة في كتابات تينيانوف الذي حاول توضيح الكيفية التي تدمج بها نصوص غير أدبية، تؤدي وظيفة اجتماعية محددة (مثل الرسالة)، في خطاب تخييلي لتصبح بذلك وقائع أدبية. كما أقام باختين، الذي خصّص فصلا كاملا في كتابه عن رابليه لـ "الألفاظ المتداولة في الساحة العامة في آثار رابليه"، علاقات بين بعض الأشكال اللسانية السائدة في مجتمع معيّن والنص الأدبي: «لقد فحصنا دور الساحة العامة التي هي قبل كل شيء "أصوات". ولقد قلنا إنّ هذه الأنواع العامية تتسرب إلى الآداب الجميلة

للعصر وتصطلح ضمنها بدور أسلوبي هام[1]». لقد طبقت هنا فكرة ي. لوتمان التي مفادها بأنه من الممكن النظر إلى الثقافة بوصفها "نصا ثقافيا" ولو أن ذلك التطبيق تم في مستوى نظامي أقل من ذلك الذي بلغه في أعمال مدرسة تارتو.

لقد لاحظت كريستيفا بصدد المقاربة الباختينية:«... يُمَوْقِعُ باختين النص داخل التاريخ وداخل المجتمع منظورا إليهما بوصفهما نصيّن يقرأهما الكاتب ويندرج ضمنهما بكتابتهما»[2]. وهي نفسها اقترحت قراءة رواية *Jehan de saintré*" (لـ أ. دي لاسال) بوصفها «ملتقى لفضاءات نصية» تلتقي فيه نصوص كثيرة، تشغل وظائف اجتماعية محدّدة ("الوصف المدحي"، "الاستشهاد")، مشكلةً [بذلك] النصّ الأدبي. وهكذا يتجلى هذا الأخير "تناصا" (كريستيفا) أنتجه الكاتب الذي "يقرأ" و "يعيد كتابة" (يحوّل) نصوص مجتمعه أو نصوص مجتمعات سابقة.

ويبدو أن مثل هذه المحاولات الهادفة إلى وَصْلِ المجتمع بالنص الأدبي تلائم البنية اللسانية لهذا الأخير ملاءمة أفضل من تحاليل لوكاتش وغولدمان التي تسعى إلى توضيح الكيفية التي تعبر وفقها نصوصٌ عن بعض الإيديولوجيات أو الفلسفات التي يمكن ربطها بمصالح تجمعات اجتماعية خاصة. ذلك لأن الأمر متعلق بمعرفة الكيفية التي تندرج وفقها البنيات الاجتماعية في هذه الممارسة الدالة التي تسمى "كتابة"، والكيفية التي تحوّلُ بها [ أي البنيات الاجتماعية] فيها. وعلى كل محاولة مقبولة تهدف إلى الإجابة على هذه المسألة أن تموقع في المستوى اللساني، بمعنى أنها تحرص على التفكير في المصالح الاجتماعية على هذا المستوى.

هنا تكشف نظريات باختين، ولوتمان وكريستيفا عن ضعفها: 1 ـ فإهمالها لمسألة الذات الجماعية (وهي القضية المحورية في المقاربات الماركسية)، جعلها تعجز عن إسقاط الصراعات على المستوى اللّساني بوصفها صراعات بين جماعات. 2 ـ لا تحلّلُ التحولات الحاصلة في المسار التناصي بصفتها مواقف اجتماعية وإيديولوجية (أو مضادة للإيديولوجيا).

إن اللّغة ليست كما لاحظ باختين/فولوشينوف في كتابه "الماركسية وفلسفة اللّغة"، وهو محق في ذلك، نظاما محايدا يستعين به الكاتب على "التواصل" مع الآخر. إنها أحد الأنظمة

---

1- M. Bakhtine, L' œuvre de François Rablais..., Gallimard, 1970, p. 183.
2- J. Kristeva, Sémeiotiké- recherche pour une sémanalyse, Seuil, 1969, p. 144.

السيميائية والاجتماعية التي تتصارع داخلها مصالح جماعية متنافسة[1]. وهكذا فإن النقد الذي يوجهه شارل موراس *C. Mauras* إلى الرومانسيين الذين يعطون الأولوية للكلمة على حساب الجملة (النحو الجملي) فعل سياسي لا ينفصلُ عن الإيديولوجيا القمعية والرجعية لموراس والفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها. (يتلازم الدفاع عن صرامة التركيب مع كلاسيكية ذات نزعة تقليدية ومتسلِّطة).

تطور كل فئة اجتماعية، لغرض التعبير عن وضعها الاجتماعي وعن مصالحها الخاصة، خطابا خاصا بها ("لهجة اجتماعية"، غريماس) مبنية بطريقة معينة على المستويين التركيبي والدلالي ومعارضة لخطابات جماعات أخرى كثيرة. ويمكن الحديث عن الموقف السوسيولساني لتعيين المتضادات *Antagonismes* الاجتماعية تعيينا عاما، كما تتمظهر من خلال اللغة: في نصوص مكتوبة أو شفهية. وقد نتمكن، في سياق مثل هذا الموقف، من تبيّن أهمية رواية من قبيل "آلام الشاب فارتر" وأهمية النجاح الذي حقّقته. لقد استعادت هذه الرواية، بتشربها للخطاب التراسلي، عنصرا هاما من "اللهجة الاجتماعية" للبورجوازية الليبرالية لتلك المرحلة؛ أي لجماعة اكتشفت عالم الفرد الخاص والكتابة الموافقة له ألا وهي الرسالة. تصبح روايةُ كل رسالة بصفتها تعبيرا عن هوى شخصي *passion privée*. ويُبينُ نموها الروائي، الذي نجد فيه إيديولوجية الليبرالية تعبيرا أدبيا، عن النجاح، وفي الآن ذاته عن الشجب الذي صادفه "فارتر" (من قبل رجال الدين والأمراء المستبدين).

تحكم كل مقاربة تكتفي بوصف تشرب الإنتاج الأدبي النصوص غير التخييلية (الوثائقية) على نفسها بالبقاء سطحية، بل وبالابتذال. يتعلق الأمر من وجهة نظر سوسيولوجيا النص بالتصدي لمسألتين هامتين تخصان النتائج المرتبطة عن التناص الخارجي (تشرب نصوص غير تخييلية في رواية، أو مأساة، أو قصيدة) على المستويين الدلالي والتركيبي.

تشغل هاتان المسألتان مكانة مركزية في كتابنا الموسوم "الازدواجية الروائية: بروست وكافكا وموزيل"[2]. وقد فحصنا على ثلاث مستويات متكاملة. لا نروم هنا تلخيص دعائم

1- Voir : M. Bakhtine (V. N. volochinov), Le marxisme et la philosophie de langage, Minuit, 1977.
2- Le Sycomore, 1980.

بحث موجه نحو سوسيولوجيا الرواية ونحو أعمال بروست بصفة خاصة. مع ذلك فقد يكون مفيدا قول بعض الكلمات حول علاقات التناص عند بروست والقضايا الدلالية والتركيبية (السردية) للرواية، وذلك من أجل توضيح القوانين النظرية *théorèmes* المقدمة هنا بصورة أفضل.

إنّ الفكرة التي مفادها أن اللهجة الاجتماعية للمحادثة، ونعني كلام الطبقة الراقية، قد أدمجت وحوّلت (بالمحاكاة والمعارضة) في "البحث عن الزمن الضائع" تشكل نقطة انطلاق التحليل. يظهر الحديث في الرواية، تماما مثلما هو عليه الحال في الواقع اليومي للصالونات، لغة متمّقةً ومفصولة عن الممارسة الاجتماعية، وقد جعلتها تمكنةُ الحياةَ الخاملة لأصحاب الريع البرجوازيين النبلاء القاطنين "ضاحية سان جرمان". ولئن كان هذا الحديث في ظاهره مجرّدا من كلّ جدوى اجتماعية فإنه محكوم، مع ذلك، بمبدأ نفعي. إنّ اللغة بالنسبة للمتحدث هي مجرّد وسيلة تتيح له البروز والارتقاء في السلّم الاجتماعي؛ فهو لا يهتمّ لا بالحقيقة النظرية ولا بالميزات الجمالية بوصفها أهدافا مستقلة. وفي نظره يمكن لكل فضائل اللغة أن تختصر إلى هدف وحيد تابع *hétéronome* أي خاضع إلى نجاحه الشخصي.

تمتلك المحادثة فيما يخص هذه النقطة بنية مشابهة لبنية الخطابة الإشهارية التي تتحول فيها كل الميزات (كل الاختلافات النوعية) إلى مجرد وسائل بسيطة تفيد في تحقيق النجاح التجاري والربح. تُقِرّ المحادثة، مثلها مثل الإشهار، بالميزات الجمالية (البلاغية) والفكرية *intellectuelles*، غير أن هذه الميزات أقنعة لا تفيد سوى في حجب مبدأ المنفعة.

إن المحادثة عند الطبقة الراقية في الجمهورية الثالثة، التي نشأت في حضن أصحاب الريع كنتيجة غير مباشرة لتراكم رؤوس الأموال، هي لهجة اجتماعية موسّطة بقيمة التبادل: يتعلق الأمر بالنسبة للمتحدث الذي يمتلك بعض المعرفة وبعض المهارة الخطابية (البلاغية)، بتبادل هذه الأملاك الثقافية لأجل "الارتقاء" في المجتمع، ولأجل تحقيق مكانة اجتماعية لنفسه. إن كل ما يفعله موجه نحو الآخر، وبالتالي فالمحادثة محكومة بقانون (لأجل– شيء– آخر) ، الذي هو بمنظور أدورنو نتاج للوساطة عبر قيمة التبادل.

إن القضايا التي طرحتها اللهجة الاجتماعية للتواصل، والتي هي في الآن ذاته، دلالية وإيديولوجية ووجودية، قد تشربتها الرواية البروستية [نسبة إلى بروست] حيث يشغل غياب القيم النوعية والاختلاف (الدلالي) لب المشهد ضمن عالم التواصل الاجتماعي. يصبح هذا الغياب القضية الدلالية الأساسية لرواية "البحث": فلا يكف السارد عن محاولته إقامة "اختلافات" بين البرما *la Berma* والممثلات الأخريات، بين آل سوان وباقي العالم. وعندما تمحي في نهاية الرواية الاختلافات الجوهرية بين "ناحية سوان" و "ناحية غورمونت" محوا نهائيا في خلال حديث مع جيلبيرت *Gilberte*، يعترف السارد اعترافا أخيرا باستحالة تحديد مكْمن الاختلاف في عالم اللهجة الاجتماعية للطبقة الراقية الذي هو عالم مظاهر خداع وأقنعة.

إن أصالة وأهمية "البحث" البروستي تكمن في استبدال بروست الانسجام التركيبي التقليدي بانسجام دلالي جديد، والذي يمكن أن نحلله بوصفه تطويرا وبوصفه تحويلا لأقطاب معنمية * (غريماس). فللبحث بنية استبدالية عوضا عن أن تكون تركيبية. وتحولات الأقطاب الدلالية يمكن النظر إليها على أنها ردّ فعل متنج للازدواجية الدلالية (ومن ثمّ للوساطة). إن تحولات أقطاب معنمية متعارضة تنتج مباشرة عن محو كل التعارضات الدلالية المزيفة لعالم الكلام التواصلي (المحادثة).

ينتهي بروست بمعارضة هذه الأخيرة بكتابة استبدالية وحُلْمية *onérique* موجهة نحو اللاوعي، نحو قوانين "الذاكرة اللاإرادية". تعارض هذه الكتابةُ الناجمةُ عن تحلُّلِ المبدأ التركيبي التقليدي، الذي كان ينظم روايات القرون السابقة (إلى نهاية القرن التاسع عشر)، الوساطةَ عبر قيمة التبادل، الملازمةَ لكلام الطبقة الراقية، بمبدأ قيمة الاستعمال: أي بالإنتاج النصي حيث تصبح العلامة اللفظية هدفا لذاتها عندما تكف عن أن تكون وسيلة تبادل. ففي نص بروستي من قبيل "أسماء البلدان": الاسم الذي حلّلناه تحليلا مفصلا، يعارض الدال غير القابل للتبادل، ومنطلق ترابطات صوتية ودلالية، بالمصطلح الكوني: الأمر نفسه للجميع. وبهذا

---

* في النص الأصلي: "isotopies sémémiques"، نسبة إلى "sèmes" والمقصود بها وحدة معنوية.

يلتحق بروست، بفقده خطابات الحديث (بوصفه كلاما) المؤسطة، بالمجهود اللازمي لتخليص اللغة من آثار قانون التبادل الذي هو في الآن نفسه قانون التواصل اللفظي.

ونهاية "البحث" (الزمن المُستعرك) هي التي تُبيّنُ إلى أي درجة يكون فيها القناع والتمويه مظهرين لازدواجية الطبع *ambivalence caractérielle* والازدواجية الدلالية بصفة عامة: فكل الشخصيات تقريبا تظهر فيها كائنات مزدوجة تنتمي إلى مجال الظاهر. ووفق هذا الأفق، يظهر "البحث" بحثا دلاليا عن القيمة وعن الاختلاف النوعي الذي لا يمكن العثور عليه في واقع سوسيولساني تحكمه قوانين الوساطة، وقوانين التبادل.

وعندما تأخذ الوساطة شكل الازدواجية الدلالية (ازدواجية الطبع وازدواجية الحدث)، فإنها تنتهي إلى التشكيك في التراكيب السردية للرواية: في السببية السيكولوجية والحدثية والفلسفية. إنّ "سمة الطّبع هي دافع الفعل" مثلما لاحظ تودوروف. غير أنه في سياق دلالي مزدوج، حيث الطباع متناقضة، تتعذر إقامة أي علاقة سببية أحادية بين طبع ومقاصده ومتتالية أحداث. فعندما يحاول السارد أن يشرح لنفسه سلوك ألبرتين *Albertine* يبني "حكايات" ممكنة ومتوازية دون أن يجد بذلك الحكاية الحقيقية، الحكاية النهائية، شأنه في ذلك شأن سوان الذي يجهد نفسه في بناء الحكاية الحقيقية لأوديت *Odette* في عالم روائي مزدوج، مسكون بكائنات "مزدوجة" (بالمعنى الباختيني للكلمة)، ينتهي التركيب السردي بأن يُزَعْزَع، وتتعرض بنية الرواية لأزمة: فانسجام النص لا يمكن للتركيب- الكلي *Macrosyntaxe* أن يضمنه، كما لا تضمنه السببية السردية.

وخلاصة القول: 1 ـ أن تسرّب اللهجة الاجتماعية للطبقة الراقية يدخل إلى الرواية قضية الوساطة (والبحث عن القيمة النوعية)؛ 2 ـ أن الوساطة تأخذ فيها شكل ازدواجية دلالية وأن هذه الازدواجية تنتهي بأن تسبب أزمة التركيب السردي (المركب السردي *syntagme narratif*)؛ 3 ـ إن أزمة المبدأ التركيبي هذه تؤدي إلى ازدهار كتابة جديدة استبدالية تعارض الوساطة بالبحث عن تخليص العلامة اللفظية (بوصفها دالا مستقلا) من السياق المؤسّط للتواصل: التعارض الأساسي لـ "البحث"، هو إذن ذلك الذي بين الكلام والكتابة.

إن هذه المبادئ النظرية التي عُرضت بالتفصيل في الازدواجية الروائية، لا يحكمها بالطبع تأسيس سوسيولوجية للنص (للكتابة) ذات صبغة كونية (عامة) ولا تدعي ذلك، ولكنها قُدّمت هنا لتدلّ على الوجهة التي يمكن أن تتخذها مثل تلك السوسيولوجية، في موقف لا زالت فيه الصلة التي توحد بين البنية النصية والبنية الاجتماعية تطرح مشكلا ويحظر فيها الباحثون معظمُهم بنوع من عدم الارتياح إلى مصطلحات التماثل أو التشابه البنوي التي لاحتها نظريات الماضي الجدلية.

وفي الأخير يَبين تشرب النص الأدبي النصوص "الصديقة" أو "العدوة"، التخييلية أو غير التخييلية، المكتوبة أو المنطوقة، عن تلقيه المعاصر واللاحق. فلا يمكن فهم ردود الأفعال التي يثيرها النص ضمن أنظمة اجتماعية وفي أوساط فئات اجتماعية مختلفة بمعزل عن سيرورة الإنتاج الذي تطور فيه مواقفه (أي النص) الإيديولوجية. وقد يسمح تصنيفا للخطاب، الذي أكد أهميته غريماس في كتابه الحديث الموسوم "السيميائيات والعلوم الاجتماعية" لسوسيولوجيا الكتابة بإقامة علاقة بين خطاب (خطابات) نص أدبي و "اللهجة الاجتماعية" (غريماس) للجماعة التي تتلقاه.

في هذا السياق، فإن تلقي الأثر البروستي في كتابات بعض المثقفين الألمان المنضوين (منذ 1928) حول "*institue fur sozialforsching*" (مدرسة فرانكفورت) يعد مثالا يغني عن أي تعليق. فالنصوص الفلسفية لـ و. بنيامين، وبصورة قطعية حاسمة، نصوص ت. و. أدورنو، تبحث عن الدفاع عن الخاص *(das besonder)* ضد التغيرات الشكلية التي تخضع لها صحن الأنظمة المصطلحية والتراتبية. فكتاباتهم، التي تنتزع من عوائق التركيب المنطقي والمنهجة النظامية، تنحو إلى التعبير التصويري (الاستعاري، الكنائي) وعلى المبدأ التواسطي للمثال *(paradigme)* ليس مصادفة أن تتوافق مع كتابة بروست الذي سبق وأن لاحظ: «إن الأشياء أقل جمالا مما هي عليه في الحلم، ولكنها أكثر خصوصية من المفهوم المجرّد الذي كونّاه عنها» (ضد سانت بوف). ويظهر تفكير الفيلسوف بصدد الفن وكأنه يرد عن نظرة الفنان هذه: «منذ الأزمنة السحيقة يجهد الفن نفسه لإنقاذ الخاص؛ فالتميّز المتدرج كان له محايثه» *(Asthetische theorie)*

إن القراءة الخطابية التي تصل "النظرية النقدية" (لأدورنو وبنيامين) بـ "البحث" البروستي (والتي لا مناص من ذكرها هنا) لا يمكن توضيحها إلا في ضوء علاقتها بمقولة الخصوصية

الواقعة في صلب الخطابين: الواحد مفهومي والآخر تخيلي. وفي الآن ذاته يُفترضُ أن تندرج هذه المقولة التي هي فلسفية وجمالية في آن، ضمن سياق سوسيولغائي مطبوع بانحطاط النزعة الليبرالية. وقد حلّل أزمتها ببصيرة نافذة د. هاليفي *D. Halévy*، معاصر بروست (في انحطاط الحرية، 1931)، وأصبحت الموضوع الرئيس للنظرية النقدية بعد أن بلغت أوجها في ظل الديكتاتورية الفاشية.

وختاما، ينبغي التأكيد على استحالة فهم الوظيفة الاجتماعية للنص الأدبي فهما ملموسا ما لم يحدد بالنسبة لـ"التطور الأدبي" أو (بتعبير تودوروف) بالنسبة لـ "الخطاب الأدبي". هذه الفكرة مُضمّنةٌ في نقد وجّهه أ. كوهلر *E. Kohler* إلى "البنيوية التوليدية" للوسيان غولدمان: «رغم أن بنيويته التوليدية تتجاهل أهمية الوساطة عبر التقليد الأدبي»[1]. هذه الوساطة ضرورية للفهم السوسيوتاريخي لنص ما بالنظر إلى أن قطيعته مع النصوص الأدبية السابقة لا يمكن شرحها إلاّ في مستوى سوسيولوجي: في إطار موقف سوسيولساني جديد يجعل بعض أشكال الخطاب الأدبي القديم أشكالا مستحيلة (مفارقة للزمن).

وهكذا فإن القطيعة البروستية مع الرواية "السردية" لبلزاك ومع اللغة التواصلية للكوميديا الإنسانية، التي يقارن بروست أسلوبها مع أسلوب الحديث، لا يمكن فهمها إلاّ في موقف اجتماعي تتحرّر فيه اللغة من الفعل الفردي (فاقدة بذلك صبغتها العملية) لتصبح بنية مستقلة نسبيا. في مثل ذلك الموقف، تصبح الكتابة السردية نفسها، والتي لا يمكن فصلها عن الفعل *action* والحدث *évenement* (عن "السببية الحدثية"، تودوروف)، موضع تشكيك وأزمتها تتصادف مع أزمة الفرد الفعّال للعصر الليبرالي، عصر أشرف على نهايته في الوقت الذي كان فيه بروست يكتب روايته.

1- E. Kohler, principes historico-sociologiques et science littéraire, in : Tılas, Univ. De Strasbourg, 1973-1974, p. 7.

# مراجعات

# حياة وأعمال محمد ديب

أ. مرزوق قطارة

جامعة تيزي وزو

ولد محمد ديب يوم 21 جويلية 1920 بتلمسان حيث تلقى تعليمه الابتدائي إلى أن تحصل على الشهادة الابتدائية بفرعيها "الأهلي" و"الأوروبي" سنة 1931. غير أن طفولته عرفت ظروف ومآسي كانت لها انعكاسات عميقة ومستمرة على طبعه وفي أعماله الأدبية لاحقا. فقد عرف اليتم وهو لم يكمل بعد تجاوز العاشرة من عمره لما توفي والده سنة 1931 كما تميزت طفولته بحادث وقع له بسببه لزم الفراش لمدة طويلة وكاد يودي بحياته إلى الحد لأن ذلك كان مرحلة ما قبل اكتشاف البنسلين وبنفس الفترة نذكر الدور الذي لعبه معلم شيوعي (روسي بتلمسان) في تلقينه الثقافة الفرنسية.

فترة شباب الكاتب صادفت الحرب العالمية الثانية وما بعدها وهي فترة مارس محمد ديب بها مهن عديدة تدل على كثرة استعداداته وقدراته الذاتية. فمن معلم بقرية زوج بغال بالحدود الجزائرية المغربية (1938- 1940) إلى محاسب بمكاتب جيوش الحلفاء بوجدة (1940 - 1941) إلى مترجم من الفرنسية إلى الإنكليزية لدى الجيوش بالجزائر العاصمة (1943 - 1944) إلى مصمم زرابي بتلمسان (1945) لأن محمد ديب كان رساما مؤهلا قبل أن يكون كاتبا أو شاعرا، والتحق الكاتب بعد ذلك بجريدة "الجزائر- الجمهورية" (1950 - 1951) حيث عمل كصحفي إلى جانب مساهمته في دورية "فورج".

إلى جانب كل تلك النشاطات التحق محمد ديب بجامعة الجزائر حيث درس الآداب (1940 - 1944) في حين كان يمارس الكتابة (أقدم نصوص له معروفة تعود إلى 1946). غير أن الكاتب مر دون شك خلال حياته بفترات بؤس وشقاء. يقول محمد ديب عن فترة إقامته بالعاصمة بين 1943 و1944 "كان همنا الكبير بتلك الفترة العثور على ما نأكله (...) كثير من الناس كانت تموت جوعا" (الجزائر - الجمهورية 27 سبتمبر 1950). وهي دون

شك وضعية جعلت الكاتب يميل عاطفيا وسياسيا نحو الشيوعية إذ انخرط لمدة قصيرة بالحزب الشيوعي الفرنسي ( 1951).

عرف محمد ديب إبتداءا من 1952 ككاتب غير أنه اضطر إلى الهجرة (1959) تحت ضغط السلطات الاستعمارية ولم يسمح له بالإقامة بفرنسا إلا بعد تدخل مجموعة من كبار الكتاب الفرنسيين لصالحه. واستقر به المقام بمدينة لاسال سان كلود بضواحي باريس من حوالي 1964 إلى أن وافته المنية.

إلى جانب نشاطه الثقافي والكتابي قام الكاتب خلال غربته بأسفار عديدة إلى المغرب الأقصى وبلدان المعسكر الشرقي والولايات المتحدة حيث عمل أستاذا بجامعة لوس انجلس (1976 ـ 1977) وفلندا ( ابتداء من 1975) كما عمل أستاذا بجامعة السوربون بباريس (1983 ـ 1986) وهو كان خلال كل ذلك على اتصال دائم بالجزائر إلى أن توفت والدته (1983). لقد قضى الكاتب السنوات الأخيرة من حياته صريع المرض غير أن ذلك لم يثنه عن الكتابة، فآخر كتاب له صدر شهور قليلة فقط قبل وفاته عن" توقف بسيط لقلبه" حسب ابنته آسيا (جريدة لوماتق 05 ماي 2003).

نعتقد أن جزءا كبيرا من التكوين الروحي والجمالي والفلسفي للكاتب قد تم خلال فترة طفولته وشبابه وظل يلازمه طوال مشواره الكتابي إلى جانب المكتسبات الناجمة عن التجربة ونضج الوعي الفني والفلسفي.

فأول قصيدة معروفة للكاتب نشرت سنة 1946 وهي قصيدة " فيغا" ( نجم) وبها نجد ميولا صدئية نحو الحنين (للأندلس) ونحو الميثولوجية والصوفية التعتيم والشمولية والصنعة اللفظية الممتازة. واكد الكاتب الشاب طمعه وطموحاته الكبيرة خلال الأيام الثقافية بسيدي مدني بضواحي مدينة البليدة ( 1948) لما صرح أنه "يريد ان يكتب عن كل شيء".

غير أن وضع الفترة التاريخية التي كان يمر بها الشعب الجزائري بعد الحرب العالمية الثانية ـ وهو وضع عايشه الكاتب شخصيا ـ جعله يتجه نحو تعبير أدبي ذي طابع واقعي (وإن كانت تلك الواقعية تخفي جوانب جمالية وتلميحية كثيرة بإقرار من الكاتب نفسه وهذا موضوع واسع لا يمكن التعرض له هنا) فكتب ثلاثيته الأولى المشهورة حيث استعرض الوضع

المزري لفئات الشعب الجزائري في المدن وفي الأرياف عشية الاستعمار والميز بين الأوروبيين والأهالي. فعرض الكاتب لكل ذلك من وجهة نظر قريبة من أيديولوجية المسار السياسي فقدم شهادة عن بؤس واستعباد أغلب الجزائريين وجشع المعمرين وأذنابهم من بعض الجزائريين أرباب العمل وأصحاب الأراضي ( الدار الكبيرة - الحريق - النول). غير أن الكاتب تعرض بنفس الثلاثية إلى مراهقة ونضج الطفل عمر وأقام موازاة بينها وبين نضج الوعي السياسي لدى الشعب الجزائري وقد عبر أحسن تعبير عن ذلك في رواية "الحريق" التي حملت تنبؤات صريحة بما وقع في نفس سنة صدورها ( الثورة المسلحة).

فترة العمل المسلح عبر محمد ديب عنها بنبرات ووسائل فنية مختلفة في روايات "صيف إفريقي" و"من يذكر اليم" و"رقصة الملك" وفي مجموعته القصصيتين "في المقهى" و"الطلسم".

أما مرحلة ما بعد الاستقلال وما تمخض عنه من مستجدات فقد تناولها محمد ديب على الخصوص في روايات "رقصة الملك" و"الإله عند البرابرة" و"وكيل الصيد" وفي مسرحية "ألف تحية لصعلوكة".

نلاحظ أن الجزائر - وما تعلق بها - شكلت محورا أساسيا مباشرا لقصص وروايات محمد ديب وظلت حاضرة رمزيا في قصصه ورواياته التالية انطلاقا من "هابيل | 1977" لما تحول الكاتب إلى تبني فضاءات خارجانية لا محدودة المعالم تماشيا وموضوعات بحوثه الجديدة.

يمكن أن نستخلص من المسار القصصي للكاتب أربعة مراحل فنية متميزة هي:

- مرحلة الواقعية ( ثلاثية الجزائر) بما فيها فترة انتقالية مع رواية "صيف إفريقي" ومجموعة "في المقهى".
- مرحلة تحول جذري وصريح نحو السريالية والصوفية مع روايتي "من يذكر اليم" و"سيرورة على الشاطئ المتوحش".
- مرحلة واقعية جديدة من مجموعة "الطلسم" إلى رواية "وكيل الصيد" وهي مرحلة الجمع بين مكتسبات الواقعية والسريالية وترسيخ الطابع الصوفي لقصص محمد ديب.
- مرحلة الفضاءات الخارجانية والرمزية انطلاقا من رواية "هابيل".

نلاحظ من خلال كل ذلك أن الكاتب كان دوما مزاوجا بين الحلم والواقع تماشيا وتلك الحساسية التي تكونت لديه خلال فترة الشباب ووفاءا لذلك المشروع الأدبي الذي

صرح به سنة 1948 أي "الكتابة عن كل شيء". بالفعل، موازاة مع تطرقه إلى أوضاع الجزائر تناول الكاتب إبتداءا من الستينيات محاور ذات صبغة عامة منها البحث عن الذات وعن الهوية والحقيقة والمعنى والأنوثة والدين والقيمة وعن إمكانيات التعبير الأدبي واللغة على العموم، لخاص في بحوث ذات طابع أنتروبولوجي وحضاري بين من خلالها وضع الإنسان في إنتمائه الحضاري والإنساني تجاه الآخر وشرح خفايا الإنسان الجزائري على الخصوص والإسلامي على العموم كما استعرض الإنسان في مواجهته لقدره. وقدم مواقف وجيزة عن كل ذلك في مجموعاته الشعرية العديدة.

لقد نال محمد ديب جوائز أدبية معتبرة وعديدة أولها الجائزة التي توجت أولى رواياته " الدار الكبيرة" سنة 1952 وآخرها جائزة الأكاديمية الفرنسية سنة 1994.

يبدو الكاتب في كثير من أعماله صعب التناول مستعصيا على الفهم وقد أبدينا له مرة ملاحظة في ذلك الشأن فرد علينا ساخرا " هل أنا ألفت كلمات متقاطعة لتطالبوني بالحل ؟". نعم كل ذلك التعتيم والانغلاق والعمق والغنى الدلالي الذي يميز جل أعماله كان لديها أمرا بسيطا عاديا وواضحا. ما أعظمه!

أعمال محمد ديب

<u>روايات:</u>

- ثلاثية الجزائر (- الدار الكبيرة 1952 - الحريق 1954- النول 1957).
- صيف إفريقي (1959).
- من يذكر البحر (1962).
- سيرورة على الشاطئ المتوحش (1964).
- رقصة الملك (1968).
- الإله عند البرابرة (1970).
- وكيل الصيد (1973).
- هابيل (1977).

- ثلاثية الشمال ( - السطح أورمول 1985 - إغفاءة حواء 1989 - ثلوج من رماد 1990).

- الصحراء بكل صراحة ( 1992)
- الأميرة الإسبانية المغاربية ( 1994)
- إن شاء الشيطان ( 1998)
- رحلة لوس انجلس ( 2003)

## مجموعات قصصية:

- في المقهى (1955)
- الطلسم ( 1966)
- الليل المتوحش ( 1995)
- مثل دوي النحل (2001)

## قصص للأطفال:

- بابا فكران ( 1959)
- القط الحارد ( 1974)
- سالم والساحر ( 2000)
- البرنيق الذي يعتقد أنه قبيح الشكل ( 2001)

## مسرحيات:

- ألف لحية لصعلوكة ( 1980)
- خطيبة الربيع ( لم تنشر بعد ) ترجمة مرزوق قطارة )

مجموعات شعرية:

- الظل الحارس ( 1961)
- صيغ ( 1970)
- كل الحب ( 1975)
- نار يا نار جميلة ( 1979)
- مياه جارية ( 1987)
- فجر إسماعيل ( 1996)
- طفل الجاز ( 1998)

دون تصنيف:

- تلمسان أو مقامات الكتابة ( 1994 | نصوص وصور).
- شجرة القول ( 1998 | محاولات ).
- سيمورج ( 2003).

# الفهرس



## دراسات

## ترجمات



## مراجعات

